DIE KANONGESTALTUNG

IM

WERK PALESTRINAS

J.J.A. van der Walt

DIE KANONGESTALTUNG IM WERK PALESTRINAS

Inaugural - Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

einer

Hohen Philosophischen Fakultät

der Universität zu Köln

vorgelegt von

J.J.A. van der Walt

aus

Potchefstroom, Südafrika

Berichterstatter: Prof. Dr. Fellerer

" " : Prof. Dr. Volkmann-Schluck

Tag der mündlichen Prüfung: 25. Febr. 1956

- IN DEINEM LICHT SEHEN WIR DAS LICHT -

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Vorwort	
I. Einleitung	1
II. Vorgeschichte des Kanons	5
III. Kanontechnik	14
IV. Engführungsgestalten	25
1. - 4. Typus	28
5. - 9. Typus	34
Vierstimmige Engführungsgestalten	48
Themen, welche Imitation auf verschiedenen Zeitintervallen zeigen	56
V. Imitationsbruch	58
1. Harmonischer Faktor	58
Dissonanzvermeidung	59
Kadenzbildung	74
Angabe von tonalen Antworten	80
2. Kontrapunktische Faktoren	81
Korrekte Stimmführung	81
Klarer Stimmeinsatz	86
3. Wohlklangsfaktoren	88
Vollständige Dreiklangsbildung	89
Stimmlage	93
4. Textliche Faktoren	95
5. Rhythmische Faktoren	97
VI. Der Kanon	99
A. Allgemeines	99
B. Reine Kanons	109

Seite

C. Mischkanons 114

Kanonische Anwendung eines übernommenen thematischen Materials 114

Thematischer Zusammenhang zwischen Kanon- und freien Stimmen 125

VII. Schlußbemerkung 135

Tabellen 137

Bibliographie 144

V o r w o r t

Nach Fertigstellung meiner Dissertation ist es mir ein tiefes Herzensbedürfnis, innigen Dank all denen zu sagen, die mir während meines Studiums ihre Hilfe geschenkt haben. Besonders herzlich möchte ich an dieser Stelle meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. K.G. Fellerer, danken für seine uneigennützige und freundliche Art, in der er sich mir von Anfang an mit Rat und Tat zur Verfügung stellte. Es war für mich eine große Ehre und ein Vorzug, unter seiner vortrefflichen Leitung studieren zu dürfen.

Zu innigem Dank und Anerkennung verpflichtet bin ich auch dem D.A.A.D.; der von Humboldtstiftung und der Potchefstroomer Universität für H.C.E., die mir durch Stipendien den Studienaufenthalt in Deutschland überhaupt ermöglicht haben. Mein Dank gilt auch dem Rat und Senat der P.U. für H.C.E., der mich großzügiger Weise für meinen Studienaufenthalt in Deutschland beurlaubt hat.

Nahezu unmöglich wäre mir jedoch die Verfassung dieser Arbeit geworden, wären mir nicht Fräulein B. Wildtner und Herr Dr. H. Drux bei der Übersetzung behilflich gewesen, da es sich bei der deutschen Sprache nicht um meine Muttersprache handelt; auch ihnen fühle ich mich zu grossem Dank verpflichtet.

Von sehr großem Wert für mich waren die dauernde Ermutigung und das Interesse meiner lieben Frau. Deshalb möchte ich ihr als unerhebliches Zeichen meiner Anerkennung dieses Werk widmen. Ich halte es für unerläßlich, an dieser Stelle auch unsere Eltern in meinen Dank mit einzubeziehen.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41549811_0068

I. Einleitung

Es mag fremd anmuten, daß in einer Abhandlung über den Kanon auch die Engführung ausführlich behandelt wird. Historisch ist dieses Vorgehen jedoch wohl zu verantworten.[1] Auch bei den Theoretikern des 16. Jahrhunderts stehen Anfangsimitation (Engführung) und Kanon in engster Beziehung zueinander. Zarlino unterscheidet zwischen Fuga legata und Fuga sciolta.[2] Bei beiden darf nur in Einklang, Oktave, Quinte oder Quart imitiert werden. Der Hauptunterschied zwischen den beiden ist folgender: Während die genaue Imitation in der Fuga legata für die Dauer des Stückes gefordert wird, braucht sie sich in der Fuga sciolta lediglich auf einen Teil des Themas zu erstrecken.[2] Neben die Fuga stellt Zarlino die Imitatio, wobei die Imitation in irgend einem beliebigen Intervall auftreten und auch freier sein darf.[3]

Die Imitation in der Palestrinischen Engführung wird in einem großen Prozentsatz der Fälle streng durchgeführt.[4] Hier kann von "angewandtem Kanon" gesprochen werden. Eine Studie der Engführung bei

---

1) Vgl. S. 11
2) J. Hein: Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern im 17. Jahrhundert, Diss. Köln 1954, S. 135
3) Idem, S. 137 f
4) Auch bei Clemens non Papa und Gombert ist die Anfangsimitation häufig am strengsten durchgeführt. Vgl. K.Ph. Bernet-Kempers: Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten, Augsburg 1928, S.62; J. Schmidt-Görg: Nicolas Gombert, Bonn 1938, S.132. Bei Lassus ist die Anfangsimitation überhaupt freier. Vgl. L. Balmer: Orlando di Lassos Motetten, Bern - Leipzig 1938, S. 155

Palestrina wirft neues Licht sowohl auf die formalen Faktoren in Bezug auf Kanonbildung als auch auf die stilistischen Eigenschaften im Werk dieses Komponisten. Diese Gestaltung wird hauptsächlich erreicht durch eine Analyse des Imitationsbruches in der Engführung - etwas, wozu der strenge Kanon sich nicht eignet.

Es hat sich gezeigt, daß die Engführung bei Abschnittanfängen gewöhnlich eine strenge Imitation ist, während diese bei Engführungen im Verlauf des Abschnittes beträchtlich freier wird. In der Untersuchung ist der Akzent deshalb auf die Anfangsengführungen gefallen.

K.G. Fellerer weist darauf hin, daß das palestrinische Thema gewöhnlich aus einem unveränderlichen Themenkern besteht, an den sich eine freie Weiterführung anschließt.[1)]

Themenkern freie Weiterführung

oder als Sonderfall

Themenkern Variationsteil freie Weiterführung.

Es erwies sich, daß, in Anfangsengführungen, der Themenkern in der Mehrzahl der Fälle die Intonation des ersten Satzes des Prosatextes ist, während die freie Weiterführung gewöhnlich aus einem Melisma auf der letzten Silbe besteht[2)], oder eine Wiederholung des Satzes intoniert. Diese Erscheinung läßt die geringen Anderungen, welche in der Imitation bei Engführungen auftreten, einer bestimmten Stimme

---

1) Vgl. K.G. Fellerer: Palestrina, Regensburg 1930, S. 107
Vgl. auch L. Balmer: Op. cit., S. 145: "Zu den Eigentümlichkeiten der Imitation gehört auch die bloss in den Anfangstönen entsprechende oder genaue Nachahmung. Sehr oft stimmen Anfangsmotiv und Imitation bis zum Höhepunkt der melodischen Bewegung überein, während der Ausklang ein verschiedener ist. (Dies ist überhaupt ein Stilmerkmal der Zeit.)"

2) Das Ende des ersten Satzes des Textes ist in allen Beispielen in dieser Abhandlung mit einem Komma unter der entsprechenden Stimme angedeutet.

zuschreiben. In den beinahe 700 untersuchten Engführungen haben 65% vollkommen strenge Imitation des Themenkerns oder nur geringe Änderungen desselben in manchen Stimmen. Unter den restlichen gab es Fälle, in denen die Abweichungen in den verschiedenen Stimmen nicht groß waren, aber da die Änderungen in den verschiedenen Stimmen jedesmal anders durchgeführt werden, war die abweichende Stimme schwierig zu deuten. In anderen Fällen ist der Gebrauch von zwei oder mehr verschiedenen Themen (vor allem in fünf- oder sechsstimmigen Engführungen) vorgekommen, und da, wo nur zwei Stimmen kanonische Imitation aufweisen, ist die abweichende Stimme für den Fall, daß Unterschiede zwischen beiden bestehen, nicht mit Sicherheit zu erkennen.

"Tonmalerei" und "Symbolik" im Werk Palestrinas sind Aufgaben für sich und in der vorliegenden Arbeit nur angeschnitten worden, weil der Akzent hier auf die rein kontrapunktisch-technischen Vorgänge fällt.

Obwohl das "Qui tollis" textlich ein Teil des Gloria der Messe ist, ist es als besonderer Teil anzusehen, da es in Bezug auf Engführung und Kanon in Palestrinas Werken oft als neuer Teil behandelt wird.[1)] Dies ist auch der Fall mit "Et incarnatus est", "Et in Spiritum", usw.

Wenn nicht näher bezeichnet, wird Dissonanzvermeidung immer im Sinne von Vermeidung unzulässiger Dissonanzen, im Sinne des "stilus gravis", gebraucht.

Imitationsintervalle sind, wenn nicht anders erwähnt, immer von der Anfangsnote der Anfangsstimme bezeichnet.

---

1) Vgl. z.B. Tabelle II

Die Zitate der Beispiele müssen wie folgt verstanden werden:

XXVII, 26/AII,3-7: Bd. XXVII der Haberlschen Palestrina-Gesamtausgabe; die Komposition (oder ein Teil derselben), welche auf Seite 26 anfängt, der 3-7. Takt (gezählt vom Anfang) des Altus II.
C = Cantus; T = Tenor; Ba = Bariton; Q = Quintus; B = Bassus.

II. Vorgeschichte des Kanons

Was heute unter dem Ausdruck "Kanon" verstanden wird, wurde anfangs und bis ins 18. Jahrhundert von den Musiktheoretikern mit "Fuga" bezeichnet. So erklärt J. Tinctoris (Diffinitorium terminorum musicae, etwa 1477) die Fuge folgendermaßen:[1] "Fuga est identatis partium cantus quo ad valorem, nomen, formam et interdum quo ad locum notarum et pausarum suarum." "Canon" definiert er: "Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens." Daß das Wort "Canon" schon im 16. Jahrhundert (vielleicht schon gegen Mitte des 15. Jahrhunderts[2]) zur Bezeichnung der Form angewandt worden ist, zeigt Zarlinos Bemerkung, daß der von ihm geprägte Terminus "Fuga legata" von einigen auch Kanon genannt würde, was jedoch falsch sei.[3] Zarlino folgen u.a. Zacconi, Lippius, Bernhard, Kircher, Penna, Berardi, Bontempi.[3] Mattheson[4] bevorzugt die deutschen Namen "Circkel-Gesänge oder Kreis-Fugen, sonst Canones genannt," doch kommt "Fughe Legate" bei ihm auch noch vor.[5] Seit Mitte des 18. Jahrhunderts[6], wird "Kanon" in den Kontrapunktlehren immer mehr als Bezeichnung für die Form gebraucht.[7]

Die älteste Form, in der der Kanon erschien, war der Stimmtauschkanon. Die Theoretiker des dreizehnten Jahrhunderts sprechen bereits von Rondellus[8]

---

1) Vgl. H. Bellerman: Der Contrapunkt, Berlin 1877, S. 273
2) Vgl. J. Müller-Blattau: Artikel "Fuga" in MGG IV, Sp. 1103
3) Vgl. J. Hein: Op. cit., S. 138 ff
4) Vgl. J. Mattheson: Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 393
5) Idem, S. 366
6) Mit dem Erscheinen von Marpurgs "Abhandlung von der Fuge", 1753/54
7) Vgl. F.W. Marpurg: Op. cit., Leipzig 1806, S.37
8) Vgl. J. Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Kassel 1931, S. 9

und geben Beispiele einfacher zwei- und dreistimmiger Stücke, welche den Stimmtausch völlig durchführen.[1] Der Stimmtausch im Gebrauch der Pariser Notre Dame-Organa in der Zeit des Perotinus, - 1200-1230 -, muß als eigentlicher Ursprung des Kanonmusizierens betrachtet werden.[2] Dieser Stimmtausch hat schnell an liedhafte Melodietypen Anschluß gefunden und neben der hohen Kunst festen Fuß gefaßt in dem Umgangsgesang und der Spielmannsmusik.[3] W. Wiora[4] bezeichnet diese Werke als Liedkanons. Hauptvertreter dieses Liedkanons ist der englische Sommerkanon "Summer is icumen in"[5]. In diesem weitverbreiteten Gebrauch des Kanongesanges haben sicherlich die französische Chasse und die italienische Caccia, beides Formen, welche auf dem Kanonprinzip beruhen, ihren Ursprung. Wann die Chasse und Caccia aus diesem Hintergrund des geselligen Kanonsingens hervorgingen, kann nicht genau festgestellt werden.[6] Beide, sowie auch das Madrigal, auf dem die Caccia-Technik angewandt ist, sind in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts bereits fest umrissene Gattungen der polyphonen Musik gewesen und haben sich vom alten Stimmtausch endgültig gelöst.[7]

Das Chasse findet bei Guillaume de Machaut in seinen Ballades en Lais Anwendung.[8] Die geschichtliche Einwirkung der Caccia war zwar zweifellos ge-

---

1) L.K.J. Feininger: Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin des Prez (um 1500), Diss., Heidelberg 1937, S. 4
2) H. Besseler: Artikel "Chasse" in: MGG II, Sp.1131; J. Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S. 5 ff; M. Schneider: Geschichte der Mehrstimmigkeit, Berlin 1934
3) H. Besseler: Op. cit., Sp. 1131
4) W. Wiora: Der mittelalterliche Liedkanon, in: Kongreß-Bericht, Lüneburg 1950
5) H. Besseler: Op. cit., Sp. 1131; Müller-Blattau, J.: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S.16 ff
6) H. Besseler: Op. cit., Sp. 1130 und 1132
7) Idem, Sp. 1130 und 1134; Ghisi, F.: Artikel "Caccia" in MGG II, Sp. 610
8) L.K.J. Feininger: Op. cit., S. 13

ringer als diejenige der Chasse, da ein unbegleiteter Kanon für drei gleiche Stimmen (chasse) zu weit von anderen Formen der Polyphonie abweicht, um eine wiederkehrende Auswirkung möglich zu machen. Bei der Caccia dagegen wird ein zweistimmiger Kanon im Oberbau unterstützt durch einen freien instrumentalen Tenor - eine Form , die dem dreistimmigen Kantilenensatz und der Ars-Nova-Motette mit ihren zwei Textpartien[1] viel näher steht. Bereits in der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts kommen Ansätze zur freien Imitation, welche höchstwahrscheinlich durch die Caccia stimuliert wurden, in solchen Werken vor.[2]

Der Übergang von der Caccia zu der imitierenden Motette, ungefähr um 1400, ist vermutlich ermöglicht worden durch Ciconias Linearisierung des Cacciatenors.[3] Durch die Schöpfung dieses Harmonieträger-Tenors wird er für die Nordländer grundsätzlich verwendbar, denn jetzt genügte er den Ansprüchen des Kontrapunktes.[3] Die Ciconia-Tradition wird von Dufay fortgesetzt, und zwar mit einer Gruppe von Werken, welche wahrscheinlich inspiriert sind von Ciconias imitierender Motette.[4] In den 1420er Jahren entsteht der Einleitungskanon, in der Regel ein Oberstimmenduett zu Motetten und Messeteilen.[5] Das frühest zu datierende Werk mit Einleitungskanon ist Dufays Motette "Vasilissa ergo guade" (1419/1420.)[6] Besseler behauptet: "Wenn in diesem Jugend-

---

1) H. Besseler: Chasse, Sp. 1135
2) H. Besseler: Studien zur Musik des Mittelalters in: Archiv für Musikwissenschaft, VIII, 1926, S. 225
3) H. Besseler: Bourdon und Fauxbourdon, Leipzig, 1950, S. 80
   Vgl. auch J. Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S. 19 ff
4) H. Besseler: Bourdon und Fauxbourdon, S. 84
5) Vgl. J. Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S. 19
6) H. Besseler: Bourdon und Fauxbourdon, S. 83

werk die freie Imitation Ciconias sogleich zum Kanon verschärft wird, so spürt man denselben Willen zu logischer Folgerichtigkeit und Systematik, der auch beim Entstehen des Fauxbourdonkanons zu beobachten war"[1]. Der Fauxbourdonkanon war nämlich Dufays Lösung des Streites, welcher entstand zwischen dem Bestreben zur Aufnahme des englischen Diskant mit seinem eigentümlichen auf Parallelbewegung beruhenden Vollklang in die hohe Polyphonie und dem kontrapunktischen Grundgesetz, welches als Parallelenverbot bekannt ist.[2] Eine geschriebene Stimme kann im Kanon verdoppelt werden, indem ein zweiter Sänger auf vorgeschriebenen Zeitintervallen eintritt, aber auch, wenn er vom Anfang an in bestimmten Intervallen mitsingt. "Dieser 'Intervallkanon' bot offenbar eine Möglichkeit, die Parallelführung zu übernehmen, ohne gegen das Grundgesetz des Kontrapunktes zu verstoßen. Nicht zwei verschiedene Stimmen regelwidrig parallelführen, sondern eine einzige durch Intervallkanon verdoppeln! Das ist der Kerngedanke des Fauxbourdons."[2]

Nach Feininger[3] hat eine allgemeine Verbreitung des Kanons bereits in dem ersten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts stattgefunden. In dieser Zeit erscheinen die kanonischen Sonderprobleme schon in ihren Grundvoraussetzungen. Später sind diese Sonderprobleme nur noch in ihrer Peripherie weiter ausgebaut worden. So kommen in dem Kodex Modena A zwei dreistimmige Kanons vor, einer von Matteo de Perugia, "all 'unisono", und einer von Ciconia de Leodio "alla quinta", "der seiner Problemstellung nach Ockeghem's Fuga in Diatessaron vorausnimmt"[3].

---

1) H. Besseler: Bourdon und Fauxbourdon, S. 83
2) Idem, S. 16
3) L.K.J. Feininger: Op. cit., S. 20

Im Kodex Bologna LM 37 erscheint ein Proportionskanon von Dufay; im Kodex Oxford ein Vergrößerungskanon von Dufay und ein Krebskanon von Domenicus de Ferraria und schließlich ein Zirkelkanon von Baude Cordier im Kodex Chantilly.[1)]

Während des fünfzehnten Jahrhunderts faßt der Kanon festen Fuß in Chanson, Motette und Messe. Komponisten des frühen fünfzehnten Jahrhunderts haben mit Vorliebe den Gloriatext der Messe im Kanon intoniert.[2)] Die älteste Kanonmesse ist wahrscheinlich die "Missa l'homme armé" von Guillermus Faugues.[3)]

Der Kanon wird während der Ockeghem-Obrecht-Josquin Periode vielfach angewendet. Der Brauch, den Kanon nur in einer Stimme zu notieren und die Auflösung, welche meistens durch rätselhafte Vorschriften angedeutet wurde, den Künstlern zu überlassen, führt zur Benennung Rätsel-Kanon für die Kanons dieser Zeit. Es wurde Mode, daß jeder Komponist seine kanonische "tour de force" bietet, so daß gewaltige Kompliziertheit ein Kennzeichen dieses Kanons ist. So erscheint das anonyme[4)] sechsunddreißigstimmige "Deo Gratias", welches aus vier Kanons besteht, jeder à 9. Ockeghem schrieb seine "Missa Prolationum", in der die Teile bis zum und mit dem Osanna einen Zyklus von Doppelkanons auf jeder Stufe der diatonischen Tonleiter vom Einklang bis zur Oktave zeigen.[5)] Die Messe bekommt ihren Namen von den vier "Prolationes" des Philippe de Vitry. Jede Stimme steht in einer anderen Prolatio, und manche

---

1) Idem, S. 21. Auf Seite 21-22 erscheint eine Liste der Kanons, die in dieser Zeit vorkommen.
2) G. Reese: Music in the Renaissance, London, 1945, S. 61
3) Idem, S. 111
4) Früher Ockeghem zugeschriebene - vgl. Reese, op. cit., S. 124
5) G. Reese: Op. cit., S. 135. Dies ist das erste Beispiel von dieser Art Kanonmessen.

Anfänge von Abschnitten zeigen deshalb Kanons in unregelmäßiger Vergrößerung.[1] Kanons mit wechselnden Zeitintervallen treten auf z.B. in "Cela sans plus" von Obrecht und in "Helas" von Isaac;[2] Spiegelkanons sind alltäglich (Mouton, vierstimmige Motette "Ave Maria"), und ganze Messen werden in einer Stimme, welche sich kanonisch in vier entfaltet, geschrieben (Pierre de la Rue, "Missa o salutaris hostia".)[3]

Josquin bringt die Cantus-Firmus-Kanons und macht vielfach Gebrauch davon.[4] Von 72 Kanons, die in seinen Messen vorkommen, sind 20 reine Kanons, derweil die anderen tenorale Funktion haben.[5] Der Kanon bedingt bei ihm den Satz, sei es melodisch oder konstruktiv, so daß er von den anderen Stimmen diskantiert oder imitiert wird.[6] Eine kurze Auslegung[7] der "Missa l'homme armé" von Josquin gibt einen deutlichen Eindruck von der Art, in welcher er den Kanon anwendet: In dem Kyrie I anticipiert der Superius den cantus firmus in Noten, welche die Hälfte des Wertes derjenigen des Tenors haben. Am Anfang des Confiteor erscheint der cantus firmus sehr kurz in Imitation in allen Stimmen. Das dreistimmige Pleni, ohne den cantus firmus, ist ein einfacher Kanon, außer in den Takten 42-50, wo der Kanon von freiem Material unterbrochen wird. Das Benedictus, auch ohne den cantus firmus, ist dreiteilig jeweils à 2. Diese drei Teile sind Proportionskanons, in welchen eine Stimme die Notenwerte der anderen in regelmäßiger Vergrößerung verdoppelt. Das

---

1) G. Reese: Op. cit., S. 133
2) Idem, S. 189 und 213
3) Idem, S. 269
4) L.K.J. Feininger: Op. cit., S. 26
5) Idem, S. 27
6) Idem, S. 28
7) Vgl. G. Reese, op. cit., S. 237

Agnus Dei II ist ein Rätselkanon (der Tenor ruht wiederum): Die drei Stimmen werden von einer geschriebenen Stimme abgeleitet, indem die letztere jeweils in einer anderen Mensur gelesen wird. Ein Kopfmotiv erscheint am Anfang des Kyrie I, Gloria und Agnus Dei I. In jedem Fall dient es als Kontrapunkt zu den Anfangsnoten des "l'homme armé", welcher in einer Stimme vorkommt, die nicht in einer cantus firmus-Funktion auftritt.

Ein Vergleich des Kanongebrauches durch Josquin, de la Rue und Isaac, veranlaßt Feininger[1] zu folgenden Folgerungen: "Das Gesamtbild, welches wir hiernach von Rue gewinnen und seiner Auffassung von Kanon ist ein einheitlicheres als das bei Josquin: Der Kanon ist gegen die anderen Strukturen bestimmter abgegrenzt, fast kann man sagen systematisiert." "Die Verwendung des Kanons (bei Isaac) ist eine vielfältige in einem ganz anderen Sinne als bei Josquin, wo einer neuen Erscheinungsform jedesmal auch ein neues Problem zugrunde liegt... Das Andersartige hier ist, daß der Kanon nur in außerordentlicher Vielfältigkeit angewendet wird.... stets nur, um auf irgendeine Weise immer als Tenor zu dienen."

Hand in Hand mit dem ausgedehnten Gebrauch des Kanons ist in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts das Erscheinen des durchimitierenden Vokalstils aufgetreten, mit der festen Bedeutung der Anfangsimitation.[2] "Daß aber die Imitation ein den ganzen Organismus durchdringendes und zur innigsten Verwachsung des Stimmgefüges führendes Stilprinzip werden konnte, wird möglich durch Ockeghem, in dessen Schaffen die Wende eintritt... Hier entfaltet sich allmählich die Anfangsimitation zu kontrapunktischer Bedeutung und Verwendung."[3] Mit der

---

1) L.K.J. Feininger: Op. cit., S. 30 und 32
2) J. Müller-Blattau: Fuge, Sp. 1103
3) J. Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S. 23

Zunahme der Satztechnik, die bei Busnois und Ockeghem allgemein wird, können sich die Stimmen freier bewegen, und eine Kreuzung der Stimmen und die daraus notwendig folgende kontrastierende Art der 2. Stimme ist nicht mehr erforderlich.[1] Die Durchimitation gewinnt an Bedeutung, indem die Auflösung des cantus firmus in das Satzganze schon von Obrecht angestrebt wird.[2] In der Messe "Pange lingua" von Josquin des Prés ist der Tenor im Gefüge der Stimmen gänzlich aufgegangen und "seine Bedeutung als überindividuellen Anlaß hat die Anfangsimitation übernommen."[3] Hierdurch ist der Weg bereitet zum Aufkommen der Durchimitation als bemerkenswertester Erscheinung der Spät-Renaissance-Musik.

In der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts tritt diese Durchimitation sozusagen an die Stelle des Kanons. Gombert, Clemens non Papa und Willaert verwenden den kanon sehr wenig.[4] Imitation spielt aber eine wichtige Rolle im Stil der erstgenannten zwei Komponisten.[5] Gombert liebt es, in kurzen Zeitintervallen zu imitieren.[6] Die Imitation ist bei vier Stimmen gewöhnlich streng, wird aber bei fünf- und sechs Stimmen loser.[7] Clemens non Papa hält die Imitation gewöhnlich streng im Satzanfang bei, die aber dann während des Satzes sich

---

1) G. Reese: Op. cit., S. 105
2) J. Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S. 22 f
3) Idem, S. 23
   Vgl. P. Wagner: Geschichte der Messe, Leipzig 1913, S. 149
4) G. Reese: Op. cit., S. 345 und 354 f;
   J. Schmidt-Görg: Nicolas Gombert, Bonn 1938,S. 134;
   J. Schmidt: Die Messen des Clemens non Papa, Diss., Bonn 1926, S. 144
5) J. Schmidt-Görg: Op. cit., S. 235; Vier Messen aus dem XVI. Jahrhundert über die Motette „Panis quem ego dabo" des Lupus Hellinck, in: Kirchenmusikalisches Jahrbuch, Jg. 25, S. 92
6) G. Reese: Op. cit., S. 345
7) Idem

lockert. In seinen Jugendwerken (Chansons) verwendet Willaert noch häufig den Kanon.[1] Jedoch in den mehrchörigen Werken, die er in Venedig entwickelte, bleibt wenig Raum für den Gebrauch des Kanons.

Die Vorgänger Palestrinas in Rom, Constanzo Festa und Giovanni Animuccia, neigen, im Vergleich mit den Venetianern, mehr zum Konservativen. Festa war einer der ersten Italiener, die den durchimitierenden A-Capella-Stil aufnahmen[2], und seine Messen und Motetten zeigen noch den Gebrauch des Kanons.[3] Er war einer der wenigen italienischen Kirchenmusikkomponisten in Rom in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts. Franco-niederländische Komponisten, z.B. Jean l'Heretier, Firmin le Bel, Arcadelt, Chiselin Danckerts, waren in Italien tonangebend.[4]

---

1) G. Reese: Op. cit., S. 309
2) K.H. Wörner: Geschichte der Musik, Göttingen 1954
3) K. Jeppesen: Artikel "Festa" in: MGG IV, Sp. 66 ff
4) G. Reese: Op. cit., S. 362 ff

III. Kanontechnik

Aus den Kontrapunktlehren, die im Laufe der Zeit veröffentlicht worden sind, treten zwei Methoden für die Bildung eines zweistimmigen Kanons (per motum rectum) ans Licht. Die erste ist die wohlbekannte Methode, bei der der Comes die Anfangstakte des Dux übernimmt und der Dux hierzu dann einen Kontrapunkt entwickelt. Dieser Kontrapunkt wird wieder von dem Comes übernommen und der Vorgang wiederholt.[1] Die zweite Methode[2] besteht darin, daß von vorne herein ein zweistimmiger Satz geschrieben wird, in dem der doppelte Kontrapunkt auf der Oktave bevorzugt wird (a); die Kanonform kommt dann so zustande, daß der Dux mit einer der Stimmen beginnt, gegen deren Ende der Comes das gleiche Thema aufnimmt und der Dux dann mit der anderen Stimme fortfährt (b):

a) Ursprüngliche Form: _____
- - - - - -

b) Kanon: _____ - - - - - -
_____ - - - - - -

Beide Methoden können auch für die Bildung dreistimmiger Kanons verwendet werden. Vor allem die Letztgenannte eignet sich hierfür.

Es ist sicher, daß Palestrina diese Methoden nicht für die Herstellung seiner Kanons angewandt hat. Es gibt einzelne Fälle, in denen unregelmäßige

---

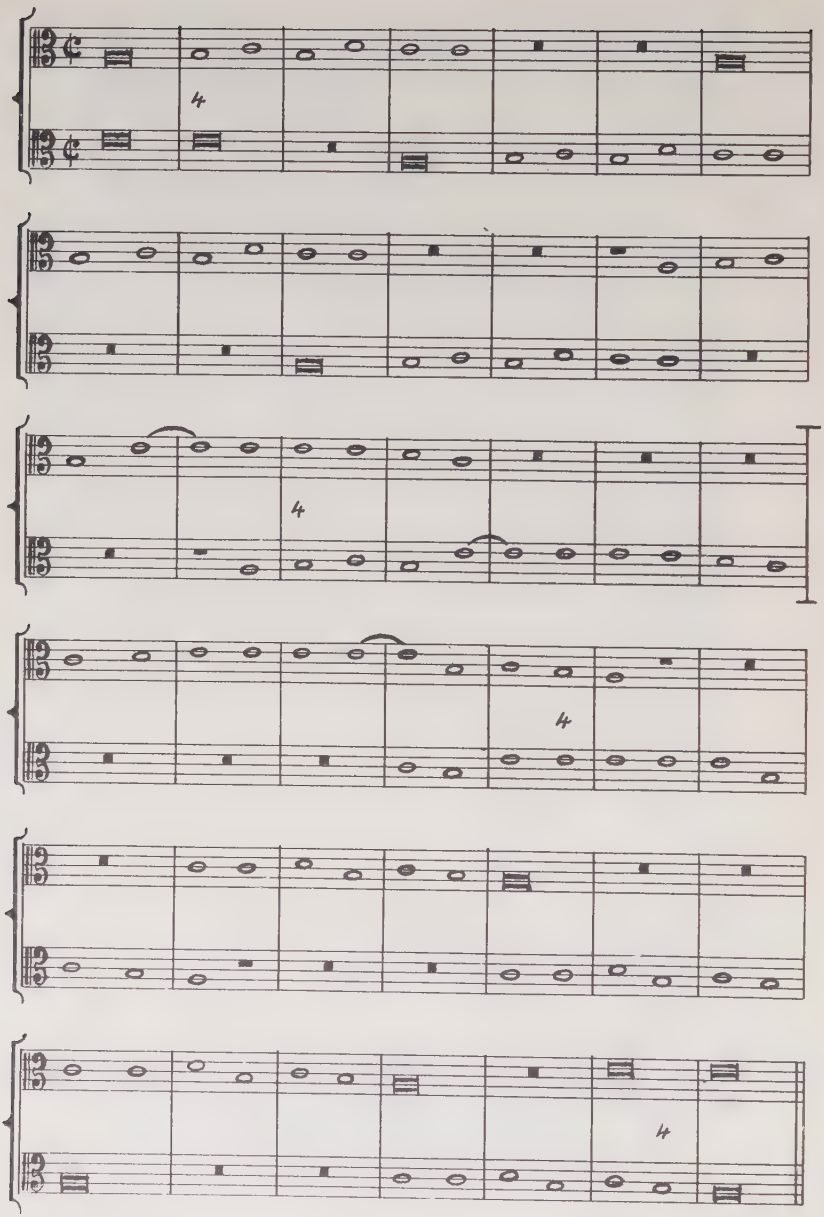
1) Vgl. z.B. J. Mattheson: Der vollkommenen Kapellmeister, Hamburg 1739, S. 396; F.W. Marpurg: Abhandlung von der Fuge, Leipzig 1806, S. 59; H. Bellerman: Der Contrapunkt, Berlin 1877, S. 382; M. Haller: Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang, Regensburg 1891, S. 318

2) Vgl. u.a. F.W. Marpurg: Op. cit., S. 57; J. Fétis: Traité du Contrepoint et de la Fugue, Bruxelles 1846, S. 97 f; E.F. Richter: Lehrbuch der Fuge, Leipzig 1859, S. 27 ff

Dissonanzen als Resultat der strengen Durchführung eines Kanons gebildet werden[1], die darauf schließen lassen, daß die Komposition als Ganzes[2] Schritt um Schritt entstanden ist. Auch die Änderungen in "festen" anstatt "freien" Stimmen[3] in der Durchimitation sprechen für diese Kompositionsmethode.[4]

Kircher (Musurgia universalis, S. 401) erwähnt erstmals den Krebsgang (Canon cancrizantis) und beschreibt seine Kompositionstechnik. "Die Kompositionsregeln dafür zeigen, daß dann eigentlich nur die Hälfte des Satzes im Sinne des doppelten Kontrapunkts zu setzen sei. Dann wird nur die ursprüngliche zweite Stimme umgekehrt an den cantus firmus gehängt und dieser ebenso umgekehrt über den eben gewonnenen prima pars des zweiten Satzteiles gesetzt."[5] Wenn nun in späteren Kontrapunktlehren eine Methode für die Bildung eines Krebskanons gegeben wird, ist es diese.[6] Palestrina hat nur einen Krebskanon komponiert[7], höchstwahrscheinlich mit Hilfe dieser Methode. Doppelter Kontrapunkt war jedoch nicht nötig, da es sich hier um einen Mischkanon handelt:[8]
XXVII,200.

---

1) Vgl. S. 100
2) Hier ist an die Mischkanons zu denken, Vgl. S. 114
3) Vgl. S. 61, 63, 85 und 88
4) Vgl. jedoch auch S. 48
5) J. Heinz: Op. cit., S. 142
6) Vgl. z.B. Berardi, Documenti Harmonici, Bologna 1687, S. 23;
J. Mattheson: Op. cit., S. 419 f; F.W. Marpurg: Op. cit., S. 70; M. Haller: Op. cit., S. 324
7) Vgl. Tabelle 1
8) Vgl. auch M. Haller: Op. cit., S. 335. Der Kanon erscheint als 1. und 2. Tenor in einer sechsstimmigen Komposition.

Gleichzeitig liegt ein "Canon simplex per motum rectum" vor.

Spezifische Methoden für die Bildung eines Gegenbewegungskanons und die verschiedenen Typen von Proportionskanons kommen in den Kontrapunktlehren nicht vor. Solche Kanons können aber auf die gleiche Weise angefertigt werden wie ein zweistimmiger Kanon (erste Methode). Für seine wenigen Beispiele in diesen Kategorien[1] hat Palestrina wahrscheinlich die gleiche Methode wie für die normalen zweistimmigen Mischkanons benutzt.

Kanonschlüsse: Bemerkungen bezüglich der Arten, mit deren Hilfe ein Kanon abgeschlossen werden kann, tauchen bei den Theoretikern sehr selten auf. Zarlino erwähnt, daß die fugierenden Stimmen am Ende ebensoviele Takte weglassen müssen, wie sie am Anfang später einsetzen. Es genügt, nur den Dux zu notieren und diejenige Note, die als Schlußnote ausgedehnt werden muß (in den fugierenden Stimmen), mit einem Zeichen anzudeuten.[2] Richter[3] fordert, daß der Dux den Comes am Ende mit einer freien Koda begleitet. Riemann[4] erwähnt außer den genannten zwei Methoden auch den Fall, in dem beide Stimmen eine freie Koda bilden können.

Bei Palestrina bilden alle Kanonstimmen immer zusammen mit den Freistimmen Teile des letzten Akkordes. Nach den von ihm angewandten Methoden, die Kanonstimmen gleichzeitig enden zu lassen, können vier Arten von Kanonschlüssen unterschieden werden:

(i) Der Canon und die Resolutio unterscheiden sich nur im Bezug auf die Länge der letzten Note:

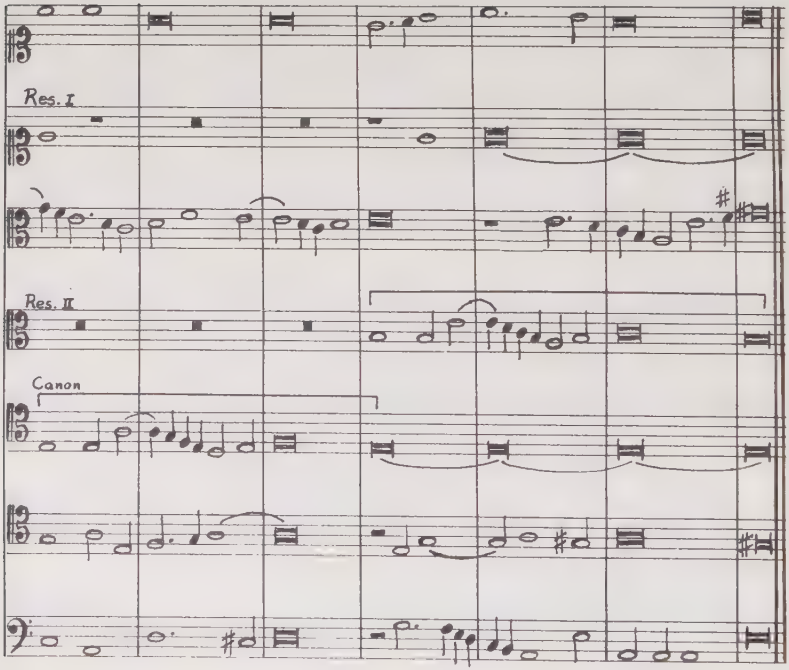
---

1) Vgl. Tabelle I
2) J. Mein: Op.cit., S. 156
3) E.F. Richter: Op. cit., S. 19
4) H. Riemann: Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Leipzig 1914, S. 203

Die Resolutio tritt in einer großen Anzahl von Kanons erst gegen Ende der ersten Phrase des Canons ein, so daß es in dieser Art Kanonschluß öfters vorkommt, daß die Resolutio ihre letzte Phrase ganz oder teilweise mit der lang angehaltenen Schlußnote des Canons erklingen läßt. Beim Schreiben des letzten Canonsatzes muß dessen Schlußnote dem Komponist bereits bekannt und von ihm mit der Phrase, im Abstand der Imitations-Intervalle, als klingend im Gedächtnis sein.

Folgendes Beispiel illustriert alle genannten Punkte:

XXVII, 188/49-55.



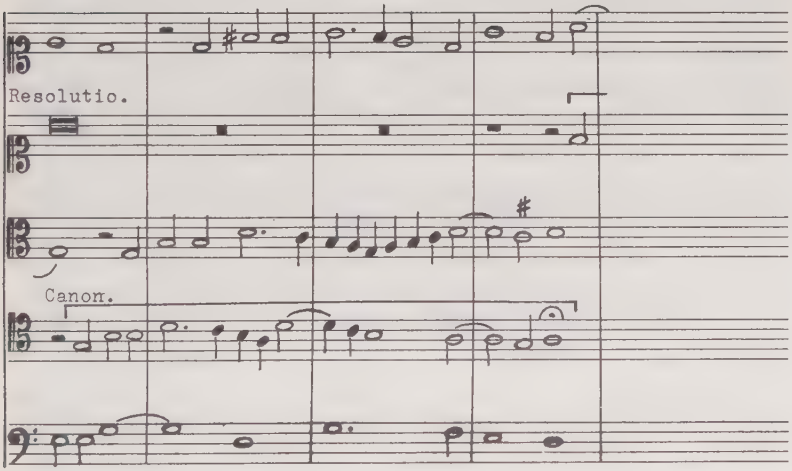
Die Resolutio II läßt die letzte Phrase ganz und gar weg.

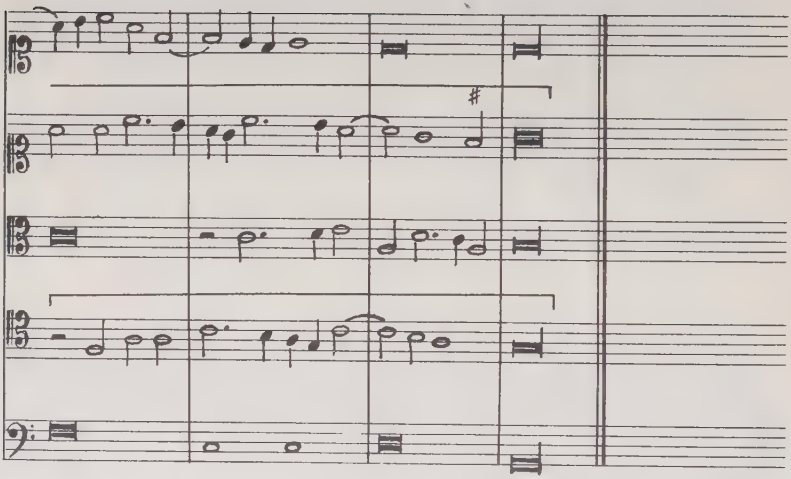
Bei der Verwendung dieser Art von Kanonschluß folgt eine beträchtliche Einschränkung im Akkordgebrauch.

Weitere Beispiele: XI,19; XI,152; III,107; X,122; XXVII,178; XXVII,179; XXVII,180; XXVII,188; XXXI,75; XXXI,117; XXXII,141; VIII,4; VIII,21; VIII,79; XXIV,44; XI,19.

(ii) Der Canon wiederholt seine letzte Phrase zu der lang angehaltenen Schlußnote oder der letzten Phrase der Resolutio:

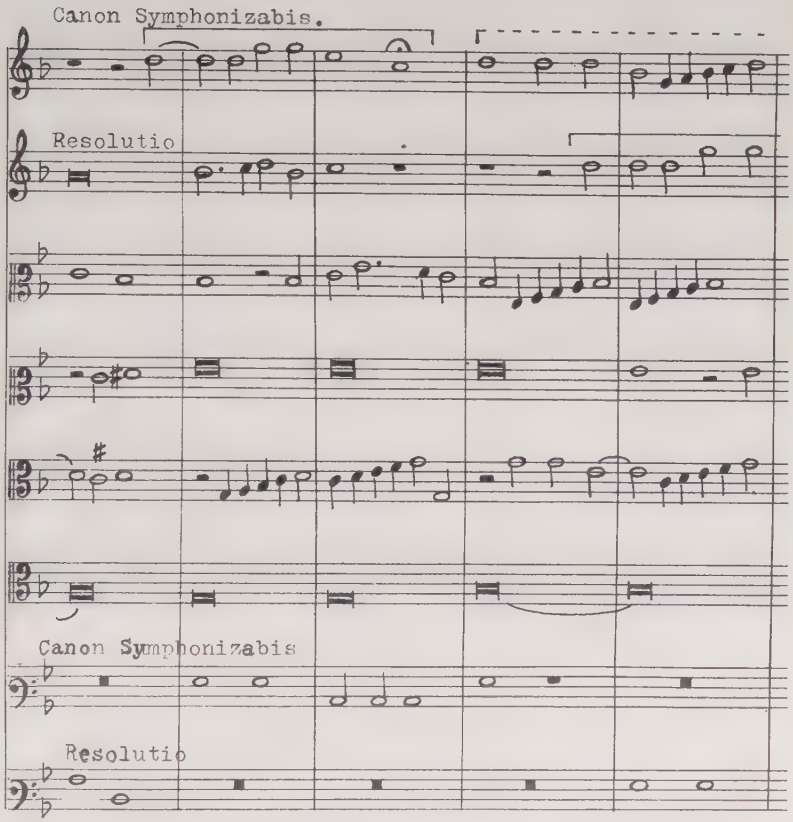
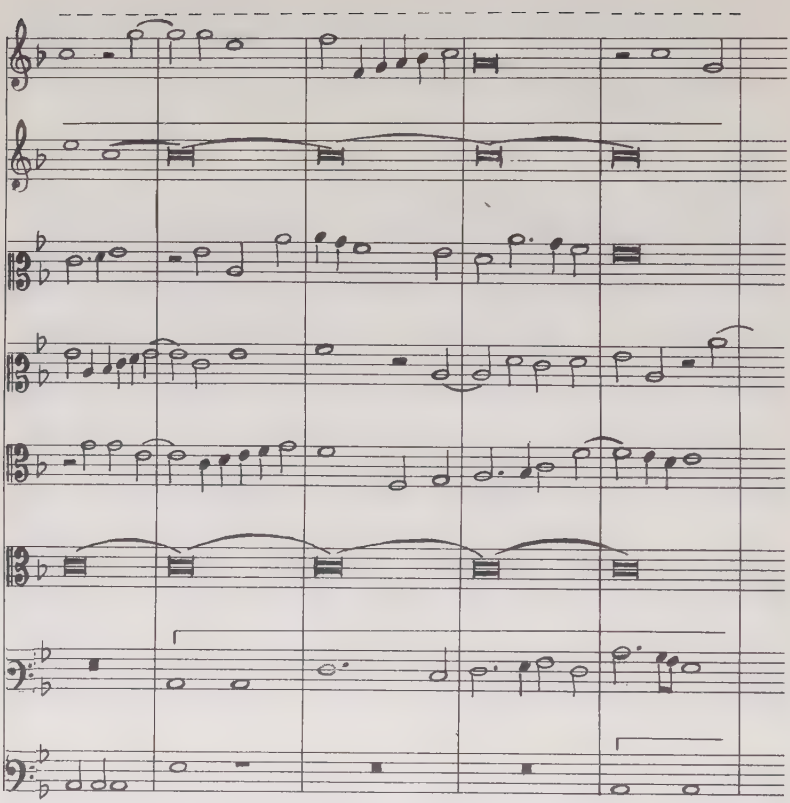
XII,106/22-29.

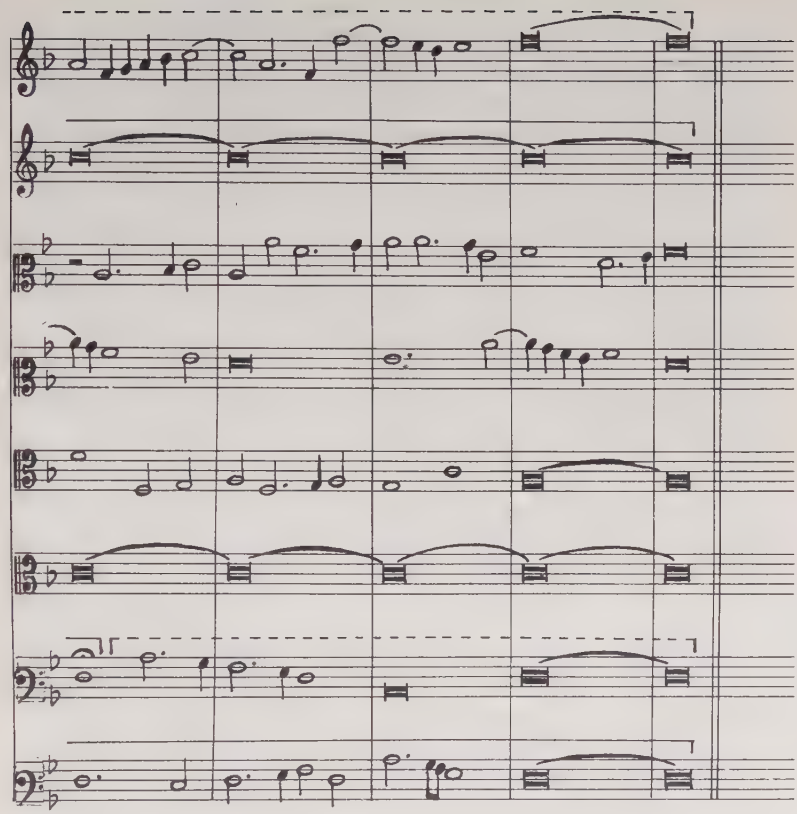




(iii) Der Canon läßt einen freien Kontrapunkt zu der letzten Phrase oder lang angehaltenen Note der Resolutio erklingen:

XV,148/35-49.



In dieser Komposition kommen zwei Kanons vor: (a) zwischen Cantus I und Cantus II und (b) zwischen Bassus I und Bassus II. In (a) läßt der Cantus I (Canon) einen freien Kontrapunkt zu der lang angehaltenen Schlußnote des Cantus II (Resolutio) erklingen. In (b) läßt der Bassus I einen freien Kontrapunkt

zu der letzten Phrase des Bassus II erklingen.

Weitere Beispiele: XI,39; XI,53; XI,152; III,[illegible]; X,77; X,105; X,107; X,112; X,115; X,119; X,[illegible]; X,128; X,131; X,135; XII,23; XII,47; XII,105; XII, 108; XII,109; XIII,108; XIV,59; VIII,34; XV,19; XVI,20; XVII,21; XVIII,19; XIX,39; XX,43; XXI,36; XXIII,69; XXVII,184; XXVII,223; XXX,136; XXXII,45; XIX,19.

(iv) Die Resolutio imitiert nicht völlig: Bei 3 in 1 und 4 in 1 Kanons[1] kommt es öfters vor, daß die Resolutio, welche zuletzt eintritt, die letzte Phrase nicht singt.[2] In zweistimmigen Kanons imitiert die Resolutio immer völlig, außer in II,112.

1) Vgl. Tabelle 1
2) Vgl. XXVII,133, S. 101

IV. Engführungsgestalten

Dieser Teil beschäftigt sich 1.) mit der Einsatzfolge der Stimmen in der Anfangsimitation und 2.) mit den Problemen in Bezug auf die Kombination: Einsatzfolge - Imitationsintervalle - strenge Imitation. Ersteres ergibt die verschiedenen Typen der Einsatzfolge[1] und ihre Häufigkeit bei Palestrina und letzteres eine Methode zur Bildung bestimmter Arten dreistimmiger Kanons.[1] Die Feststellung der Einsatzfolge-Typen ist bedeutsam für die Gruppierung der Polyphonie, "denn in gewissen Zeiten haben sich auch ganz bestimmte Festlegungen der Einsatzfolge herausgebildet. So ist z.B. in den Nachahmungen der altklassischen Polyphonie im 18. Jahrhundert die mit dem Sopran beginnende und in gleichmäßigen Taktfolgen absteigende Einsatzfolge zur Regel geworden."[2] Bei Palestrina sind diejenigen Typen, welche mit den Mittelstimmen anfangen, sehr wichtig.[3]

Die Probleme der dreistimmigen Engführung verändern sich nicht wesentlich in Kompositionen mit mehr als drei Stimmen. Es muß jedoch darauf hingewiesen werden, daß besonders bei fünf- oder sechsstimmigen Engführungen gewöhnlich eine Kombination zweier oder mehrerer verschiedener dreistimmiger Engführungsgestalten vorkommt.[4]

Bei der Form der Engführung kann zwischen drei Varianten als Bestandteilen derselben unterschieden werden, nämlich der Reihenfolge der Stimmeinsätze, den Imitationsintervallen und den Zeitintervallen zwischen den verschiedenen Stimmeinsätzen (nachstehend als Zeitintervall bezeichnet). Neue Engführungs-

---

1) Vgl. S. 28ff u. 34ff
2) Vgl. K.G. Fellerer: Das Credo in Palestrinas Messe "Ecce Sacerdos" in: Gedenkschrift für H. Abert, Halle 1928, S. 53 f
3) Vgl. S. 34ff und auch obengenannten Aufsatz von K.G. Fellerer
4) Vgl. S. 54f

gestalten treten durch Änderung eines, zweier oder aller drei dieser Bestandteile auf.

Bei dreistimmigen Engführungen nimmt die Reihenfolge der Stimmeinsätze sechs verschiedene Formen an, z.B.

Cantus _____ _____ _____
Altus _____ oder _____ oder _____ usw.
Tenor _____ _____ _____

Jede dieser sechs Formen kann eine große Verschiedenheit der Imitationsintervalle aufweisen, z.B.

Cantus D_____ D_____ D_____
Altus A_____ oder G_____ oder A_____ usw.
Tenor D_____ D_____ A_____

Der allgemeine Brauch bei Palestrina, die Oktave, Quinte oder Quarte über oder unter der Anfangsstimme als Imitationsintervalle anzuwenden,[1] um damit die

---

1) "Es ist von größter Bedeutung, daß Zarlino die Imitatio von der Fuga trennt. Die Imitatio ist fortan die freiere Nachahmungsmöglichkeit, es wird der melodische Zug im allgemeinen, nicht die genauen Intervallschritte nachgeahmt, die Imitation kann in allen Intervallabständen vorgenommen werden. Sie wird damit zur kontrapunktischen Manier. - Dagegen ist die Fuge nur noch Nachahmung in Einklang, Quart, Quint und Oktav; der Gefährte muß den Führer intervallgetreu nachahmen..... Die Fuga selbst teilt Zarlino in fuga ligata und fuga sciolta. Erstere ist Fugierung, die das ganze Stück hindurch dauert: 'che quella modulatione, che fà una parte del concento, l'istessa canta anche un'altra: Onde costumano li Compositori di scriuere le parti in una sola'(Instutitioni harmoniche, 1558, S. 213). Es werden also nicht mehr aus einer Stimme mehrere entwickelt, sondern mehrere in eine zusammengezogen. Damit ist die Polyphonisierung des Kanons, angebahnt in der Praxis der Vokalpolyphonie besonders durch seine Verwendung in zweistimmigen Sätzen bestätigt. Er ist nur noch ein Sonderfall, die schwierigere Art der Fugierung (vgl. Text S.12f).
..... Das harmonische Prinzip der Tonalität durchdringt dieselbe (Fuga sciolta - wo nur ein Teil des Themas von den anderen Stimmen nachgeahmt wird).

Fortsetzung S.27

Einheit des tonalen Zusammenhanges, in welchem die Komposition sich entfaltet, zu sichern, beschränkt die Engführungsgestalten etwas. Dieser Brauch ist jedoch andererseits verantwortlich für eine Reihe von Problemen in Bezug auf die Bildung der Engführung.[1)]

Um eine Klassifizierung der Engführungsgestalten zu ermöglichen, ist es erforderlich, eine der drei genannten Varianten konstant zu machen. Die besten Resultate werden durch die Annahme erzielt, daß es Ziel des Komponisten gewesen sei, die Zeitintervalle der verschiedenen Stimmen immer gleich zu halten. In Bezug auf die Reihenfolge der Stimmeinsätze reduzieren sich die verschiedenen Formen zu den folgenden zwei grundlegenden Gestalten:

1. Die Stimmen folgen einander in abfallender oder ansteigender Reihenfolge;
2. Nur die erste und zweite oder zweite und dritte Stimme folgen einander in abfallender oder ansteigender Reihenfolge.

1. Cantus _____ _____
   Altus _____ oder _____
   Tenor _____ _____

2. Cantus _____ _____ _____
   Altus _____ oder _____ oder _____ oder
   Tenor _____ _____ _____

   Cantus _____
   Altus _____
   Tenor _____

..... In die Anfangsimitation ist es bereits eingedrungen. Hier hat es die Scheidung der Quint- und Quartfugierung von der in andern Intervallen veranlaßt." J. Müller-Blattau: Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S. 51 f. Vgl. Text S.105f, für eine Besprechung von Imitationsintervalle in Palestrinas strengen Kanons.

1) Vgl. S. 28

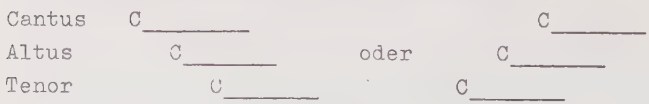
Wie die Wahl der Imitationsintervalle[1] so treten die folgenden Erfordernisse in Bezug auf das Intervall-Verhältnis zwischen der ersten und zweiten Stimme auf:

Bei 1: (a) Das normale Intervall-Verhältnis ist möglich;
(b) Nur Oktaven (Einklänge) und Sexten können als Konsonantèn gebraucht werden;
(c) Nur Quinten und Terzen können als Konsonanten gebraucht werden;
(d) Das normale Intervall-Verhältnis erweist sich als nicht durchführbar.

Bei 2 Der doppelte Kontrapunkt wird verlangt
(a) auf der Duodezime
(b) auf der Undezime
(c) auf der None
(d) auf der Oktave
(e) auf der Septime.

Nur für 1. (a), 2. (a) und 2. (d) können Beispiele gefunden werden, welche die genannten Erfordernisse erfüllen. In den anderen Fällen erfüllen die Beispiele zwar nicht die Erfordernisse, aber zeigen doch die grundlegende Form und Wahl der Imitations-Intervalle einer bestimmten Gruppe. 1. (c) kommt, soweit festgestellt werden kann, nie in den Werken von Palestrina vor, wird aber der Vollständigkeit halber doch mitbehandelt.

1. (a) Das normale Intervall-Verhältnis im Kanon zwischen den ersten zwei Stimmen:



Die Imitations-Intervalle zwischen der ersten und zweiten, und zweiten und dritten Stimme sind genau die

1) In dem Rahmen des allgemeinen Brauchs bei Palestrina nämlich Oktave, Quinte oder Quarte.

gleichen, so daß das Intervall-Verhältnis zwischen den genannten zwei Stimmpaaren auch nicht verschieden ist und deshalb eine strenge Imitation auf dem gleichen Zeitintervall für die zweite und dritte Stimme möglich ist.

Beispiele: XXII,65 (siehe Seite 65); XXI,80; XXI,87/B, TII,TI.

1. (b) Der ausschließliche Gebrauch von Oktaven (Einklängen) und Sexten als Konsonanten im Kanon:

(i)		(ii)	
Cantus	G	Cantus	C
Altus	G	Altus	G
Tenor	C	Tenor	G

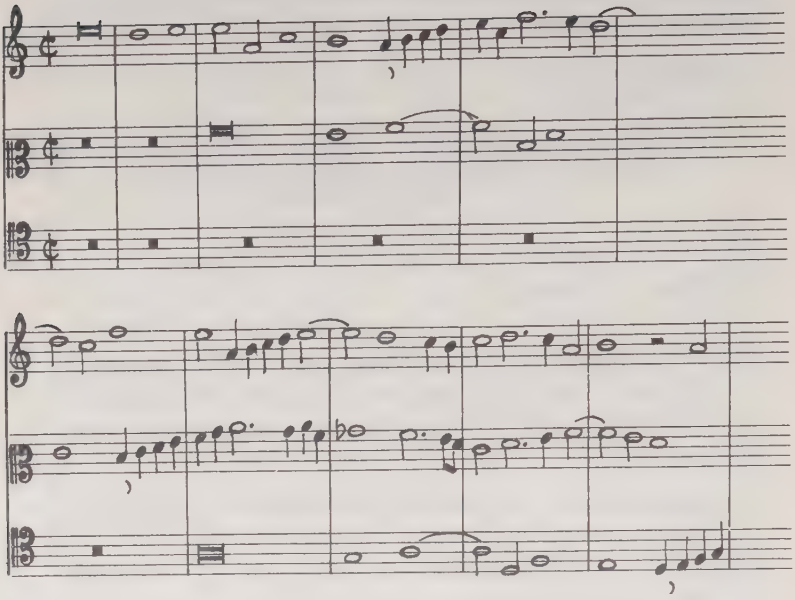
Die Intervalle werden zwischen der zweiten und dritten Stimme eine Quint größer (i), oder eine Quart kleiner (ii), als sie zwischen den ersten zwei Stimmen waren:

(i)			(ii)		
1 wird 5	5 wird 9		4 wird 1	8 wird 5	
2 " 6	6 " 10		5 " 2	9 " 6	
3 " 7	7 " 11		6 " 3	10 " 7	
4 " 8	8 " 12		7 " 4	11 " 8	

Wenn die dritte Stimme auf demselben Zeitintervall wie die zweite Stimme eintreten muß, ohne daß Imitationsbruch zur Dissonanzvermeidung nötig sein wird, können zwischen den ersten zwei Stimmen nur Oktaven und Sexten als Konsonanten gebraucht werden.

Die folgenden Beispiele basieren auf der Engführungsgestalt, wie oben angedeutet; da zwischen den ersten zwei Stimmen jedoch nicht nur Oktaven und Sexten gebraucht werden, wird der Eintritt der dritten Stimme im Hinblick auf Dissonanzvermeidung verzögert:

XV,37/1-10.



und weiter: VII,55; VIII,15; VIII,177/A,T,B; XV,37; XX,1 (Kyrie).

1. (c) Der ausschließliche Gebrauch von Terzen und Quinten als Konsonanten im Kanon:

(i)

Cantus G_____

Altus G_____

Tenor C_____

(ii)

Cantus F_____

Altus C_____

Tenor C_____

Diese Engführungsgestalt ist das Gegenbild von 1.(b). Die Intervalle zwischen der zweiten und dritten Stimme werden eine Quint kleiner (i), oder eine Quart größer (ii) als sie zwischen den ersten zwei Stimmen waren:

(i)	5 wird 1	9 wird 5	(ii)	1 wird 4	5 wird 8
	6 " 2	10 " 6		2 " 5	6 " 9
	7 " 3	11 " 7		3 " 6	7 " 10
	8 " 4	12 " 8		4 " 7	8 " 11

Wenn die dritte Stimme auf demselben Zeitintervall wie die zweite Stimme eintreten muß, ohne daß Imitationsbruch zur Dissonanzvermeidung nötig sein wird, können zwischen den ersten zwei Stimmen nur Quinten und Terzen als Konsonanten gebraucht werden.

1. (d) Die Undurchführbarkeit des normalen Intervall-Verhältnisses zwischen den ersten zwei Stimmen im Kanon:

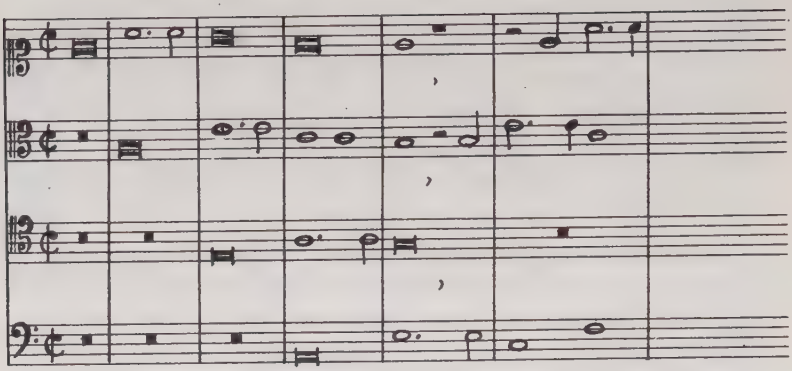
(i)		(ii)	
Cantus	G_____	Cantus	G_____
Altus	D_____	Altus	C_____
Tenor	G_____	Tenor	G_____

Die Intervalle zwischen der zweiten und dritten Stimme werden eine Secunde größer (i), oder kleiner (ii) als sie zwischen den ersten zwei Stimmen waren:

(i)	1 wird 2	5 wird 6	(ii)	2 wird 1	6 wird 5
	2 " 3	6 " 7		3 " 2	7 " 6
	3 " 4	7 " 8		4 " 3	8 " 7
	4 " 5	8 " 9		5 " 4	9 " 8

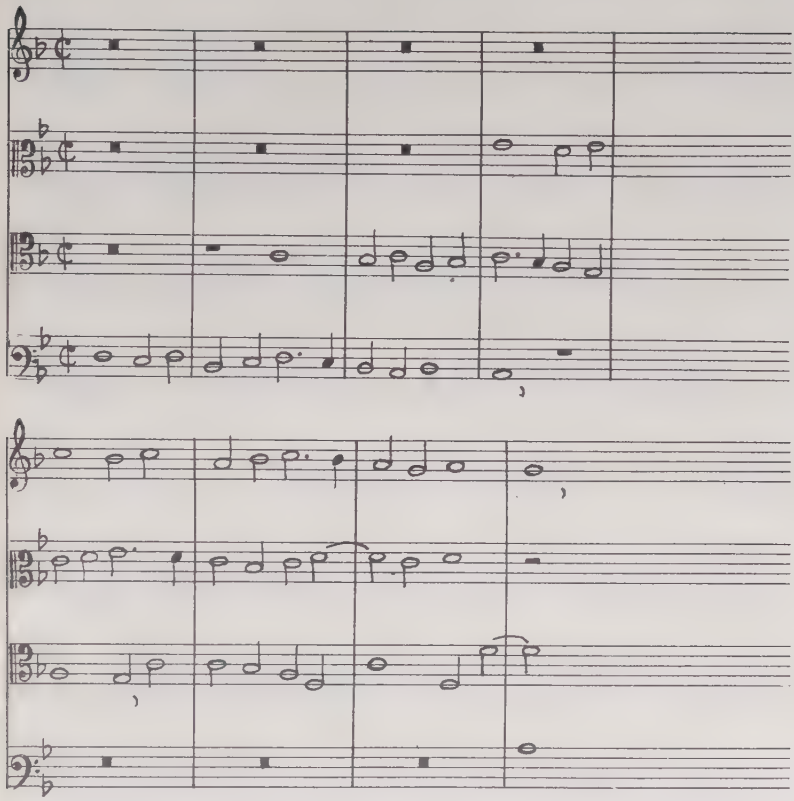
Das folgende Beispiel zeigt einen Fall, wo die dritte Stimme auf demselben Zeitintervall eintritt wie die zweite Stimme, in diesem Fall jedoch mit Imitationsbruch in der zweiten Stimme:

XXXII,119;1-6.



Infolge der tonalen Antwort durch den Altus wird das Intervall-Verhältnis zwischen der zweiten und dritten Stimme dasgleiche wie dasjenige zwischen der ersten und und zweiten Stimme.
Weitere Beispiele: V,66; V,130; IX,29; IX,51; IX,137 (tonale Antwort); IX,143; X,80; XIV,80; XIV,91; XIX,1; XIX,4; XIX,37.

In XII,51 und XXVI,197 wird von den normalen Imitationsintervallen abgewichen, in denen die zweite und dritte Stimme beide auf der Quinte über der vorhergehenden Stimme imitieren:

XII,51/1-7

Außer im Altus, welcher zum Zwecke der Kadenzbildung[1] abweicht, kann die Imitation hier wörtlich mit gleichen Zeitintervallen für den Eintritt der dritten Stimme erfolgen.

Diese Engführungsgestalt kommt des öfteren bei verzögertem Eintritt der dritten Stimme zur Ausschal-

[1] Vgl. S. 74

tung von unerwünschten Dissonanzen vor: II,3; V,41; V,105; V,137; VI,76; VIII,43; VIII,90; VIII,139; IX,66; IX,87; IX,117; IX,167; IX,179; IX,187, IX,191; IX,203; X,32; X,33; XI,27; XI,83; XII,27; XII,29; XII,12; XIII,105; XIV,49; XIX,63; XV,1; XV,55; XV,65; XV,71; XV,78; XVI,11; XVI,11; XVI,23; XVI,44; XVI,53; XVII,11; XVII,1; XVII,56; XVIII,105; XVIII,140; XIX,55 XIX,63; XIX,66; XIX,79; XX1,22 (Christe)/C,T,B; XXIV,5; XXIV,23; XXIV,51; XXVI,153; XXVII,15; XXVII,20; XXVIII,37; XXVIII,105; XXXI,1; XXXIII,34.

2.(a) Die Notwendigkeit eines doppelten Kontrapunkts auf der Duodezime zwischen den ersten zwei Stimmen im Kanon:[1)]

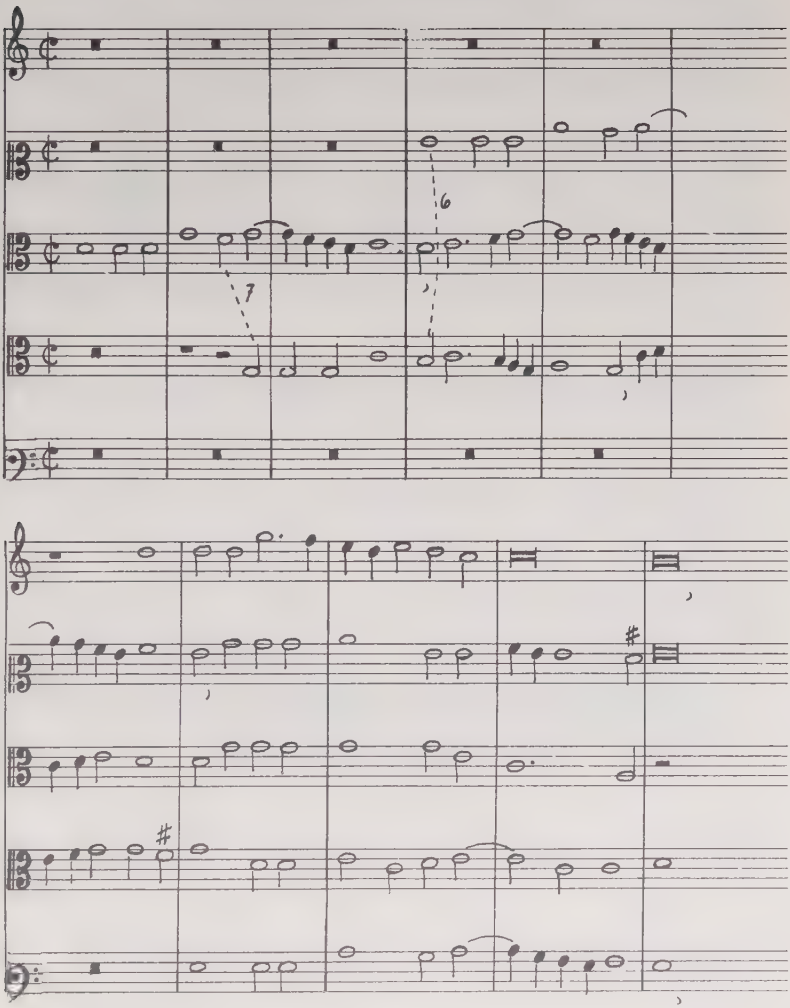
Cantus		A_____		H_____		D_____	
Altus	E_____	oder	E_____	oder		A_____	
Tenor	A_____			H_____		D_____	

Zur Formung des Kanons zwischen der zweiten und dritten Stimme werden die Partien des Kanons zwischen den ersten zwei Stimmen durch ein einheitliches Intervall einer Tredezime in entgegengesetzte Richtungen geschoben, wofür ein doppelter Kontrapunkt auf der Duodezime für die ersten zwei Stimmen ein Erfordernis ist. Imitations-Intervalle sind hier: Oktave (Einklang) oder Quinte zwischen den ersten zwei Stimmen und Quinte oder Oktave (Einklang) zwischen der zweiten und dritten Stimme.

---

1) Haller gibt ein Beispiel in: Über doppelten und dreifachen Kontrapunkt, in: Kirchenmusikal. Jb. Jg. 21, S. 96, und sagt dazu: "Die durch viele erprobten Palestrina-Messen des I. Bandes der Mus. div. (II. Edition) sind überhaupt eine reiche Fundgrube der verschiedenen Anwendungen des doppelten Kontrapunktes und der Imitationsformen."

XV,94/1-10.



Dieses Beispiel zeigt der Vermeidung der Septime beim Eintritt des zweiten Tenors durch Halbierung des Wer-

tes seiner Anfangsnote, was beim Eintritt des Altus unnötig ist, da das Intervall nun nach den Regeln des doppelten Kontrapunktes auf der Duodezime eine Sexte wird. Da die ersten zwei Stimmen einen doppelten Kontrapunkt auf der Duodezime aufweisen, erfolgt der Eintritt der dritten Stimme nach 1 1/2 B ohne Reibung.

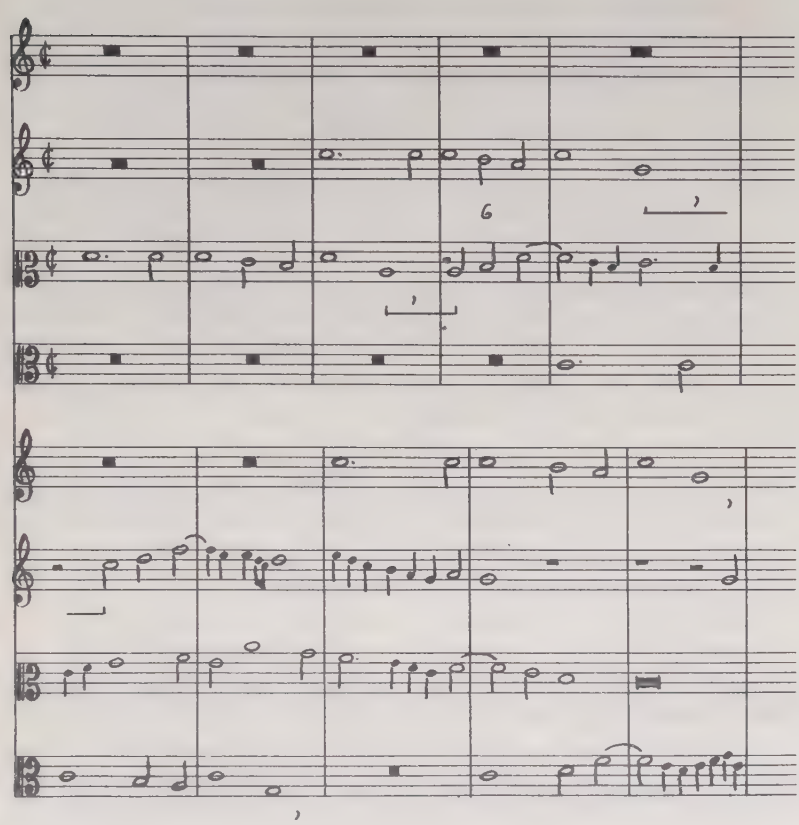
Weitere Beispiele: I,6; V,123; VII,176; VIII,54/TI, A,B; IX,32; IX,167/TI,TII,B; X,25; XII,50; XII,121; XV,61; XV,79; XVII,8; XVIII,34; XXIII,22; XXIII,92; XXVII,33; XXVII,57; XVII,186; X,145; XVI,4; XVI,15; XVI,29; XVIII,85; XIX,85/TII,TI,B; XIX,110; XIX,123; XXI,33; XXI,80/CII,CI,A; XXIII,24/C,T,AI; XXI,107/TI, B,TII.

Abweichungen: Wenn die zwei Anfangsstimmen nicht im doppelten Kontrapunkt auf die Duodezime geschrieben werden, ist es der dritten Stimme unmöglich, auf demselben Zeitintervall wie dem zwischen der ersten und zweiten Stimme einzutreten, ohne bei wörtlicher Imitation unerlaubte Dissonanzen hervorzurufen. In diesem Fall wird gewöhnlich eine der folgenden zwei Praktiken gefolgt:

1. Die dritte Stimme tritt auf dem gleichen Zeitintervall ein wie in dem zwischen den zwei Anfangsstimmen, aber dann mit Imitationsbruch zur Dissonanzvermeidung[1], wie in folgendem Beispiel:

1) Vgl. auch S.59 ff

XVIII,114/1-10.



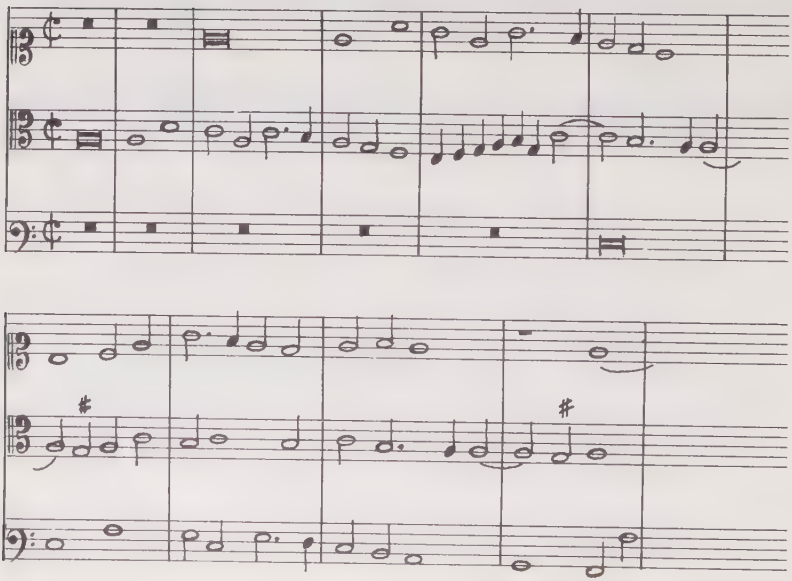
Im Vierten Takt erscheint zwischen dem zweiten Cantus und dem Altus auf der dritten Taktzeit eine Sexte, welche im sechsten Takt (dritte Taktzeit) eine Septime zwischen dem zweiten Cantus und dem Tenor zur Folge gehabt haben würde, wenn der zweite Cantus nicht denjenigen Teil des Themas nach der Brevis-pause eine Quart höher gebracht hätte, als es in Wirklichkeit hätte der Fall sein müssen. Cantus II und Altus zeigen im dritten Takt einen doppelten Kontrapunkt auf

der Duodezime; darum kann der Tenor im fünften Takt ungehindert eintreten. Sobald jedoch der doppelte Kontrapunkt auf der Duodezime aufgelöst wird (Takt 4), folgt Imitationsbruch zur Dissonanzvermeidung.

2. Der Eintritt der dritten Stimme wird verzögert.

In den folgenden Beispielen wird der Eintritt der dritten Stimme verzögert, bis die zweite Stimme das Thema vollendet oder beinahe vollendet hat: XI,36 (vgl. Text Seite 83); II,7; VIII,161; IX,99; XIV,10; XVI,16; XVII,2; XVII,23; XVII,63; XVIII,33; XVIII,93; XVIII,132; XIX,25; XIX,82; XX,2; XXI,15; XXIV,15; XXIV,58; XXVII,32; XXVII,34; XXXII,1 (op. dub.); XXVII,27; XVII,33.

In ein paar Fällen zeigen die Anfangsstimmen wohl doppelten Kontrapunkt auf der Duodezime, aber der Eintritt der dritten Stimme wird doch verzögert. Dies ist z.B. der Fall in
XII,70/1-10



Der Fall ist hier günstig für einen Eintritt des Bassus auf der ersten Taktzeit des vierten Taktes, und doch wird es vorgezogen, denselben erst im fünften Takt anfangen zu lassen. Das augenscheinlich stärkste Motiv für die Verzögerung des Bassus-Eintritts scheint darin zu bestehen, die steigende Quarte zwischen der dritten und vierten Note des Themas in der Vollkadenz im siebten Takt gebrauchen zu können.[1] Weitere Beispiele: XVIII,32; XXI,17; XXI,107.

2.(b) Die Notwendigkeit eines doppelten Kontrapunkts auf der Undezime zwischen den ersten zwei Stimmen im Kanon

Cantus		A_____		G_____		G_____	
Altus	D_____	oder	D_____	oder	G_____		usw.
Tenor	A_____		G_____		D_____		

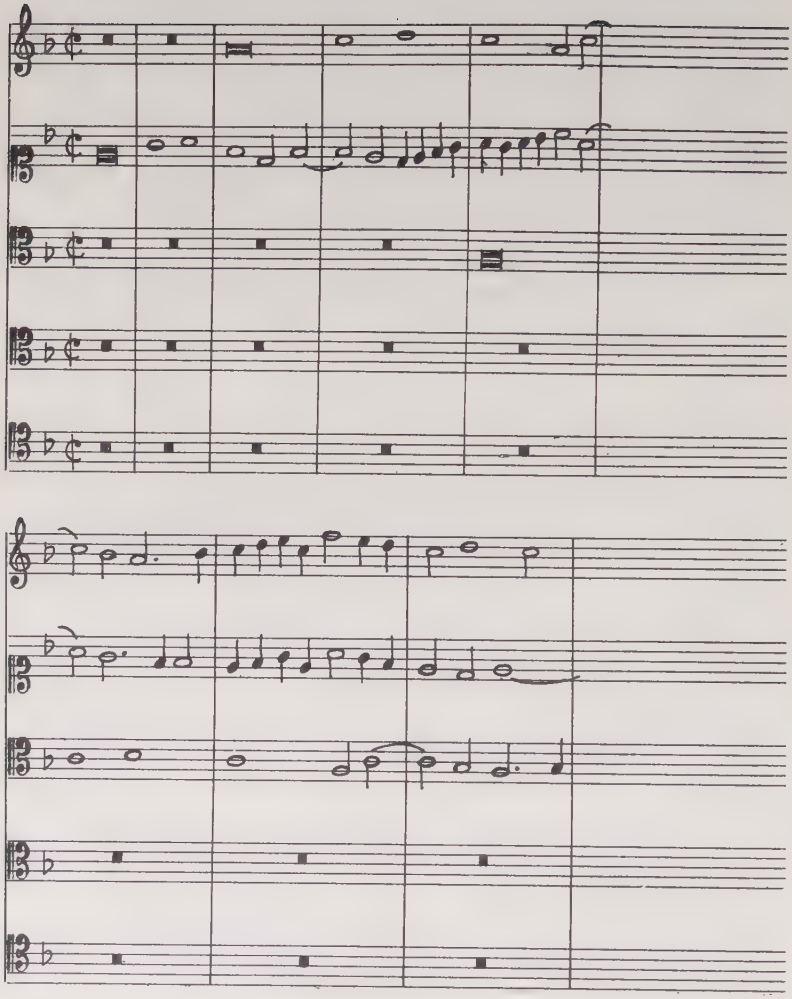
Zur Formung des Kanons zwischen der zweiten und dritten Stimme werden die Partien des Kanons zwischen den ersten zwei Stimmen durch ein einheitliches Intervall einer Duodezime in entgegengesetzte Richtungen geschoben, wofür ein doppelter Kontrapunkt auf der Undezime für die ersten zwei Stimmen ein Erfordernis ist. Imitationsintervalle sind hier: Oktave (Einklang) oder Quarte zwischen den ersten zwei Stimmen und Quarte oder Oktave (Einklang) zwischen der zweiten und dritten Stimme.

Obwohl die dritte Stimme im nachstehenden Beispiel auf demselben Zeitintervall wie dem der zweiten Stimme eintritt, zeigt der Kanon zwischen Cantus II und Cantus I keinen doppelten Kontrapunkt auf der Undezime, und Imitationsbruch ist daher unvermeidlich:

---

1) Vgl. auch S.74 ff

IX,35/1-8.



Der Cantus I imitiert nach dem Imitationsbruch im vierten und fünften Takt auf der Quinte über der Anfangs-

stimme, so daß für die zwei Anfangsstimmen eigentlich doppelter Kontrapunkt auf der Duodezime gelten muß - wie es hier wohl der Fall ist -, um den Eintritt der dritten Stimme im fünften Takt zu ermöglichen. XX,66 ist ein ähnlicher Fall.

In den folgenden Beispielen wird die Engführungsgestalt wie oben angeführt verwendet, aber mit Verzögerung des Eintritts der dritten Stimme zur Dissonanzvermeidung, weil die ersten zwei Stimmen keinen doppelten Kontrapunkt auf der Undezime zeigen: V,99; VIII,31; VIII,36; IX,63; IX,63; XIV,66; XV,84; XVI,22; XVII,6; XIV,27/T,B,A; XIX,63/T,B,AII; XIX,80/T,B,AI; XX,43; XXI,1 (Kyrie); XXI,8; XXII,94; XXII,103; XXIV,46; XXII,145.

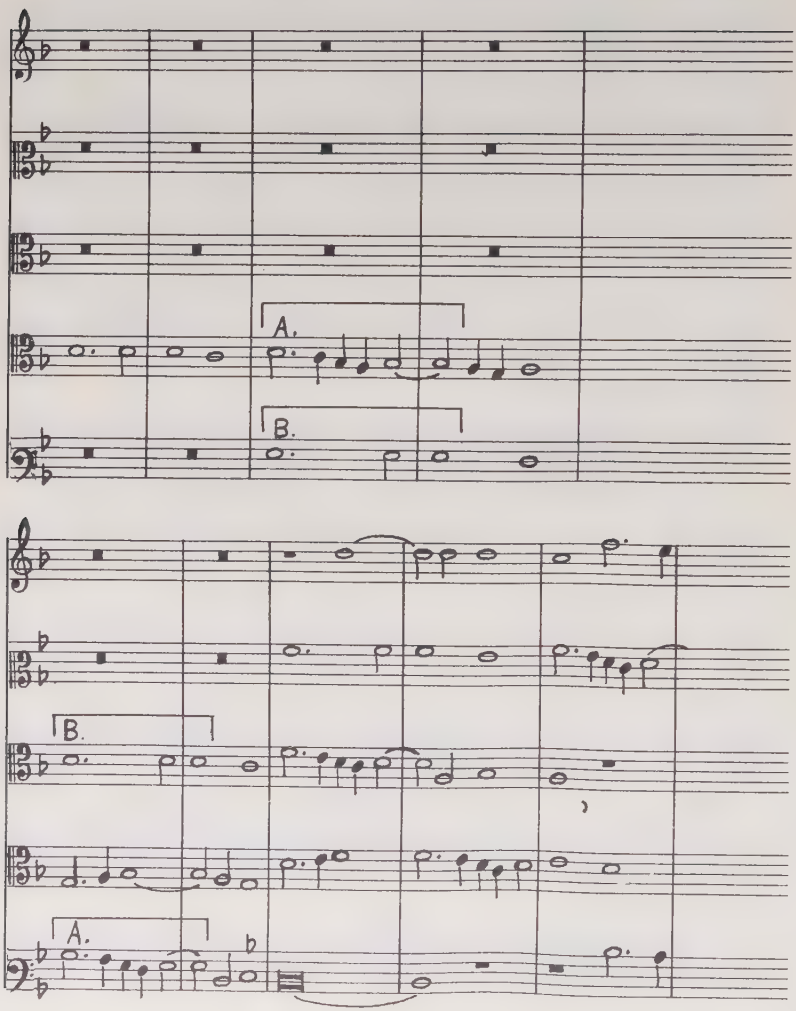
2.(c) Die Notwendigkeit eines doppelten Kontrapunkts auf der None zwischen den ersten zwei Stimmen im Kanon:

Cantus	C		F	
Altus	C	oder	C	usw.
Tenor	G		C	

Zur Formung des Kanons zwischen der zweiten und dritten Stimme werden die Partien des Kanons zwischen den ersten zwei Stimmen durch ein einheitliches Intervall einer Dezime in entgegengesetzte Richtungen geschoben, wofür doppelter Kontrapunkt auf der None für die ersten zwei Stimmen ein Erfordernis ist. Imitationsintervalle sind hier: Quinte zwischen beiden Stimmpaaren.

In folgendem Beispiel wird diese Engführungsgestalt gebraucht:

XVII,82/1-9 (Agnus Dei).



Der Kanon zwischen Tenor II und dem Bassus zeigt keinen doppelten Kontrapunkt auf der None, und da das

Zeitintervall für den Eintritt des Tenors I dasselbe ist wie dasjenige des Bassus, ist der Imitationsbruch in der letzteren Stimme unvermeidlich (Takt 4 - 5). Der Imitationsbruch hat zur Folge, daß A im Bassus nur eine Terz tiefer erscheint. B erscheint im Tenor eine Quint höher, so daß der Kanon zwischen Tenor II und dem Bassus ein doppelter Kontrapunkt auf der Septime sein muß[1] - wie es hier der Fall ist -, um den Eintritt des Tenors I im 5. Takt ohne Imitationsbruch zu ermöglichen.

Die folgenden Beispiele zeigen den Gebrauch dieser Engführungsgestalt mit Verzögerung des Eintritts der dritten Stimme zur Ausschaltung unerlaubter Dissonanzen: X,52/AI,C,AII; XIII,133; XV,63; XVI,8; XVII,24; XVIII,98/CI,TI,CII; XIX,75; XX,128.

2.(d) Die Notwendigkeit eines doppelten Kontrapunkts auf der Oktave zwischen den ersten zwei Stimmen im Kanon:

Cantus	F_____		A_____		G_____		
Altus	F_____	oder	A_____	oder	G_____	usw.	
Tenor	F_____		A_____		G_____		

Zur Formung des Kanons zwischen der zweiten und dritten Stimme sind die Partien des Kanons zwischen den ersten zwei Stimmen durch ein einheitliches Intervall einer Doppeloktav in entgegengesetzte Richtungen geschoben, wofür doppelter Kontrapunkt auf der Quindezime, oder Oktave, für den Kanon zwischen den ersten zwei Stimmen Voraussetzung ist. Imitationsintervalle sind hier: Oktave oder Einklang für beide Stimmpaare.

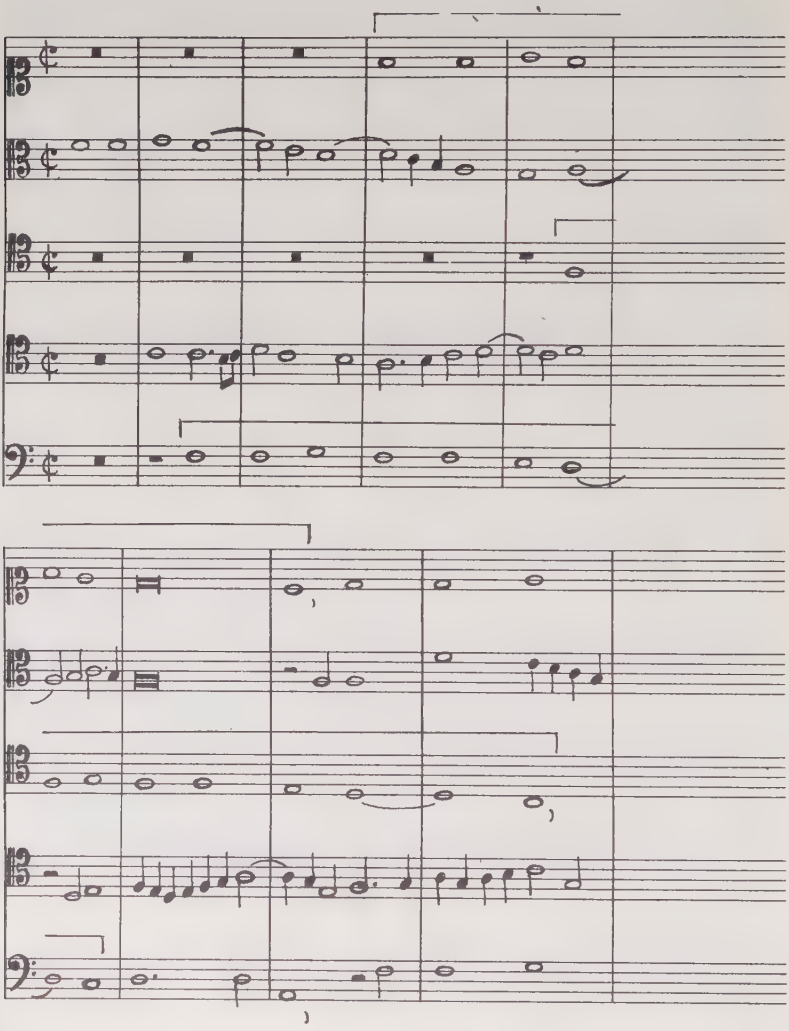
Das folgende Beispiel zeigt den Fall eines Kanons in doppeltem Kontrapunkt auf der Oktave zwischen dem Bassus und dem Cantus, wodurch der Eintritt des ersten Tenors auf demselben Zeitintervall wie dem des

---

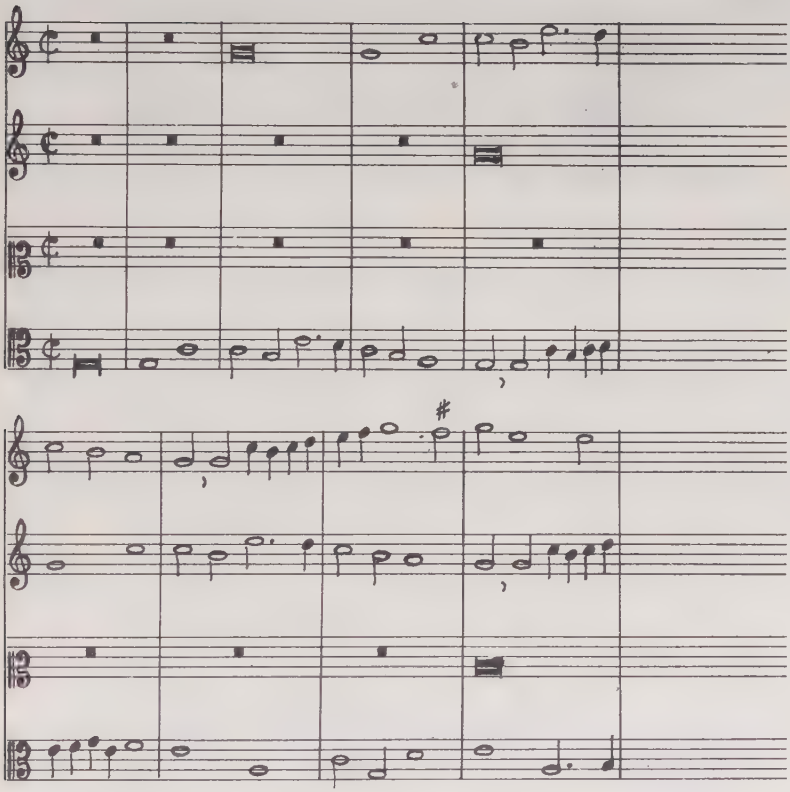
1) Vgl. 2.(e), S.46

Cantus ermöglicht wird, und kein Imitationsbruch notwendig ist:

VIII,100/1-9.



Es gibt einige Fälle, in denen die zweite und dritte Stimme auf dem gleichen Zeitintervall ohne Imitationsbruch eintreten, obwohl die ersten zwei Stimmen nicht in doppeltem Kontrapunkt auf der Oktave geschrieben sind:

XV,15/1-9.

Auf der ersten Taktzeit des zweiten und dritten Taktes treten Quinten auf, welche umgekehrt (im 5. und

6. Takt) Quarten werden. Das Problem wird dadurch behoben, daß auf der ersten Taktzeit des fünften Taktes ein Vorhalt gebraucht und auf der ersten Taktzeit des sechsten Taktes der Bassus eingeführt wird, um die erste Umkehrung eines Dreiklangs zu formen.[1)]
Weitere Beispiele: XVIII,127/AII,AI,TI; XV,103.

Im Falle des Fehlens eines doppelten Kontrapunktes auf der Oktave wird in folgenden Fällen der Eintritt der dritten Stimme zur Dissonanzvermeidung verzögert: XIV,27; XXIII,43; XXVII,81.

2.(e) Die Notwendigkeit eines doppelten Kontrapunkts auf der Septime zwischen den ersten beiden Stimmen im Kanon:

Cantus	F_____			C_____		
Altus	C_____			C_____		usw.
Tenor		C_____	oder	G_____		

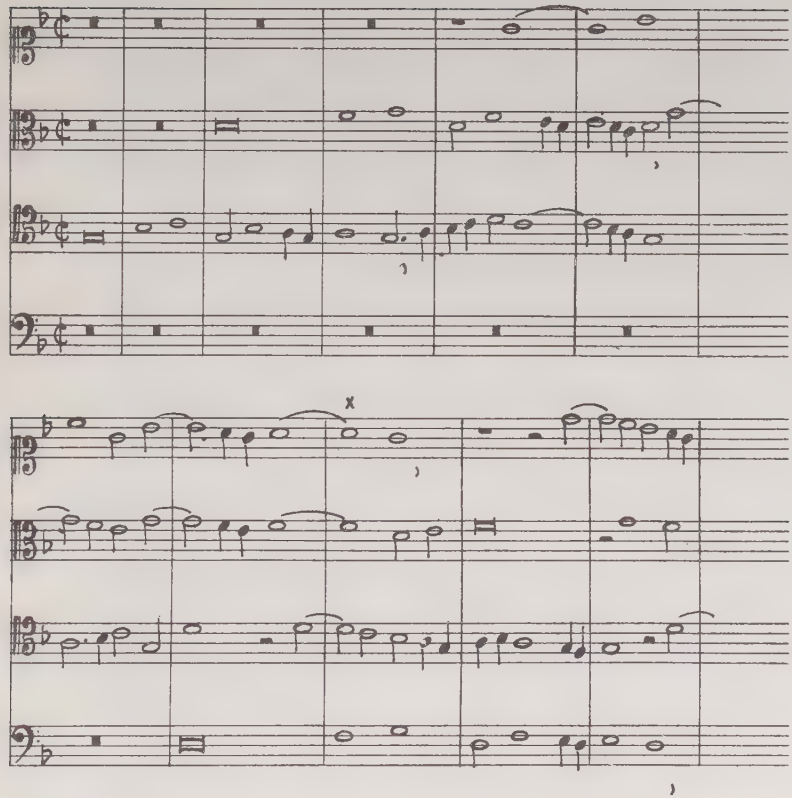
Zur Formung des Kanons zwischen der zweiten und dritten Stimme sind die Partien des Kanons zwischen den ersten zwei Stimmen durch ein einheitliches Intervall einer Oktave in entgegengesetzte Richtungen geschoben, wofür doppelter Kontrapunkt auf der Septime für den Kanon zwischen den ersten zwei Stimmen ein Erfordernis ist. Imitationsintervall ist hier: Die Quarte zwischen beiden Stimmpaaren.

Im nachstehenden Beispiel sind Cantus und Altus für die Dauer der ersten Brevis des Themas im Cantus in doppeltem Kontrapunkt auf der Septime geschrieben. Auf der dritten Taktzeit des sechsten Taktes erscheint jedoch eine Sexte, welche bei wörtlicher Imitation in der Umkehrung (zwischen Cantus und Bassus) ein Secunde bilden würde. Der Cantus verdoppelt darum zur Dissonanzvermeidung den Wert der zweitletzten Note

---

1) Die Theoretiker empfehlen, daß die Ausschaltung des dissonanten Charakters der Quarte auf genau gleiche Weise vorgenommen werden muß. Vgl. J. Hein, op. cit., S. 119. Vgl. auch S. 121

XVI,44/1-11.



In den folgenden Beispielen wird die Engführungsgestalt, wie oben angeführt, verwendet, aber mit Verzögerung des Eintritts der dritten Stimme zur Dissonanzvermeidung, weil die ersten zwei Stimmen keinen doppelten Kontrapunkt auf der Septime zeigen: VIII,20; VIII,103; V,87.

Die Theoretiker des 16. Jahrhunderts[1] unterscheiden nur zwischen dem doppelten Kontrapunkt auf der Oktave, Decime und Duodecime. Es liegt deshalb der Schluß nahe, daß die Komponisten dieser Epoche (vielleicht auch schon einer früheren) die vorhergehende Methode für das Schreiben von Kanons[2] und Anfangsimitationen mit der Engführungsgestalt 2 benutzt haben. Auf Grund der Aussagen der Theoretiker darf man dies jedoch nur für die Fälle 2(a) und 2(d) für sicher halten.[3]

Vierstimmige Engführungsgestalten:

A. Engführungsgestalten mit den Typen 1.(a) - (d) als Grundlage

Formen, die am meisten vorkommen, sind die, die aus den Fällen resultieren, in denen der Eintritt der dritten Stimme verzögert wird.

1. Wenn der Eintritt der vierten Stimme die abfallende oder ansteigende Reihenfolge der Stimmeintritte fortsetzt, kann zwischen den folgenden zwei Fällen unterschieden werden:

(a) Das Imitations- und Zeitintervall der vierten Stimme ist das gleiche wie das der zweiten Stimme:

---

1) Zarlino, Cerreto Cerone usw. Vgl. J. Hein: Op. cit., S. 150 f
2) Vgl. S. 104
3) In Bezug auf "vermischte Kanons", d.h. Kanons, die verschiedene Imitationsintervalle gebrauchen, sagt Marpurg Folgendes (op. cit., S. 63): "Einen Canon dieser Art zu verfertigen, ist zu merken:
   1) daß keine andern als consonirende Sätze zu gebrauchen sind;
   2) daß man zwischen der anhebenden und der zweyten Stimme, auf welche nach oben gegebenen Unterrichte alles ankommt, weder zwey Terzen noch zwey Sexten in gerader Bewegung hintereinander machen, und überhaupt daselbst die Seiten- und

Fortsetzung S. 49

Cantus C_____
Altus G_____
Tenor C_____
Bassus G_____

Beispiele: II,3; VIII,90; VIII,43; V,105; X,32; XII, 27; XII,29; XV,1; XV,63; XVI,23; XVI,44; XVII,56; XXIV,5; XXIV,23; XXVII,20; XVIII,37; XXXI,1; XXXIII, 34; IX,117; V,41; VI,76; IX,167; XIX,63; XIX,66.

(b) Die vierte Stimme tritt ein, nachdem die dritte Stimme das Thema beendet oder beinahe beendet hat, und zwar mit der Anfangsnote entweder der ersten oder der dritten Stimme:

Cantus C_____
Altus G_____
Tenor C_____
Bassus G(C)_____

Beispiele: VII,55; XIII,105; XIV,63; XVII,56; XXVIII, 105.

2. Wenn die vierte Stimme die abfallende oder ansteigende Reihenfolge der Stimmeintritte unterbricht, bildet sich eine der Engführungsgestalten der Typen 2.(a) - (e) zwischen den letzten drei Stimmen:

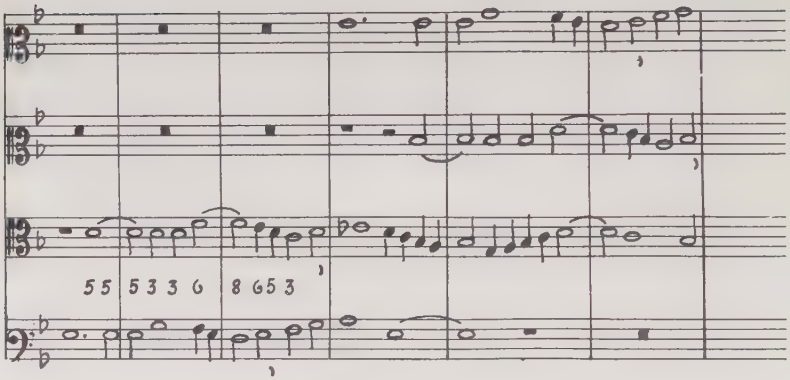
Cantus C_____
Altus G_____
Tenor G_____
Bassus G_____

---

1) .....Gegenbewegung in Acht nehmen muß. Man mache den Zusatz in der ersten Stimme gegen die zweyte, als wenn man einen Contrapunkt in der Decime verfertigte. Mehrere Regeln kann man hiervon nicht geben... Es kommt bey dergleichen schweren Compositionen in der That öfters auf einen guten Augenblick an, da man andern Zeiten sich damit fruchtlos bemühen würde." Diese Anweisungen beziehen sich wahrscheinlich auf Kanons, in denen die Summe der Imitationsintervalle eine Undezime ergibt.

Zur Formung einer solcher Engführungsgestalt ist es nötig, daß die beiden Anfangsstimmen in doppeltem Kontrapunkt geschrieben werden müssen, wenn die vierte Stimme das gleiche Zeitintervall wie das der zweiten Stimme gebrauchen will.

XXIV,51/1-6.



Der doppelte Kontrapunkt auf der Oktave, welche in diesem Beispiel zwischen den zwei Anfangsstimmen erforderlich ist, wird nur durch die Anfangsquinte gestört. Die Quarte zwischen Altus I und Altus II im vierten Takt (die Umkehrung der Quinte zwischen Tenor und Bassus im ersten Takt) wird unschädlich gemacht durch den Gebrauch eines Dreiklangs. Der Altus II verkürzt seine Anfangsnote zum klaren Stimmeinsatz.[1)]

Weitere Beispiele: XV,76; XV,78; XVI,44; XVI,53; XVIII,105; XVIII,140; XIX,55/TI,A,C,B; XIX,66; XXI, 22 (Christe); XXVII,15.

---

1) Vgl. S. 85

B. Engführungsgestalten mit den Typen 2.(a) - (e) als Grundlage

1. Die folgenden Formen von 2.(a) und 2.(b) sind geeignet für den Gebrauch des gleichen Zeitintervalls in allen Stimmen:

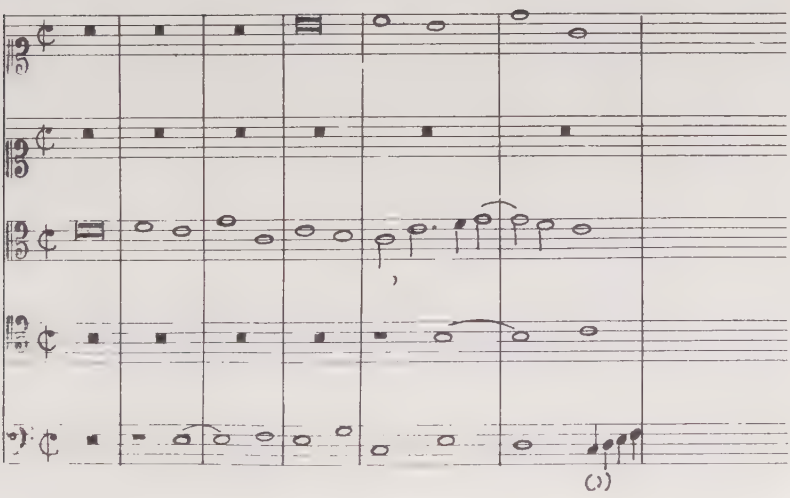
2.(a)

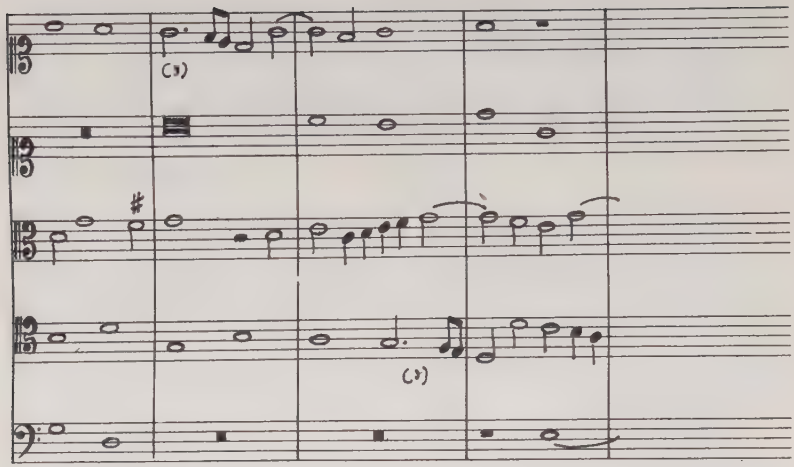
Cantus	A_____		oder	D_____	
Altus	A_____				A_____
Tenor		D_____			D_____
Bassus		D_____			A_____

2.(b)

Cantus	G_____		oder	D_____	
Altus		D_____			G_____
Tenor		G_____			D_____
Bassus		D_____			G_____

XIX,110/4-9.





Ein ähnlicher Fall liegt vor in XVI,4.

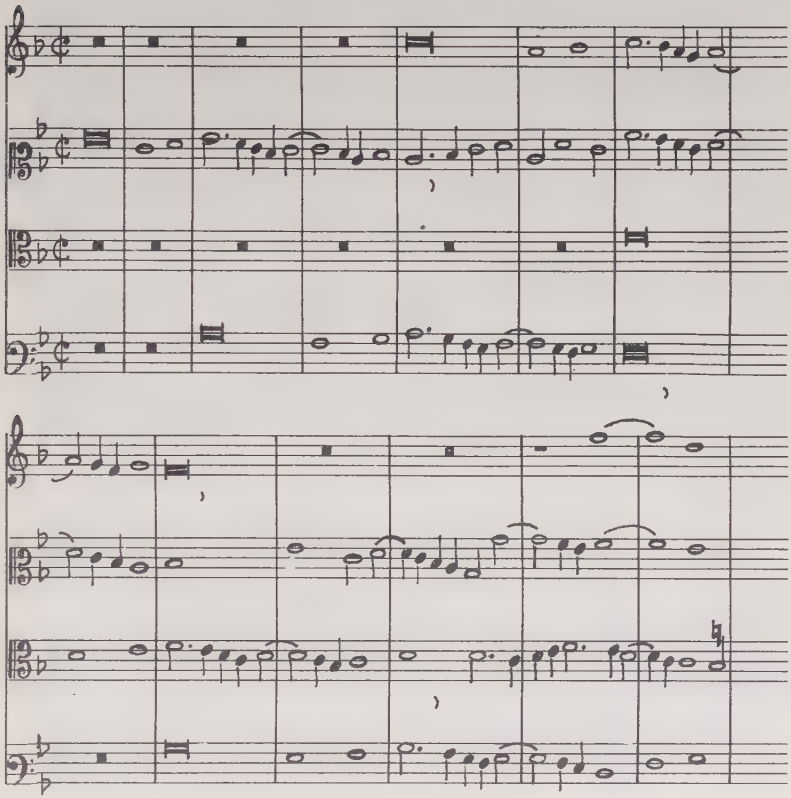
2. In ein paar Fällen wird die Symmetrie der Engführungsgestalt dadurch aufrechterhalten, daß für die vierte Stimme dasselbe Imitationsintervall gewählt wird, wie für die zweite Stimme. In allen diesen Fällen imitiert die vierte Stimme auf einer Sekunde über oder unter der Anfangsstimme:[1)]

---

1) Vgl. S. 104 ff

Kommt auch gelegentlich bei Lassus vor. Vgl. L. Balmer: Op. cit., S. 152. Balmer bringt diese Erscheinung in Verbindung mit der freieren Imitation, die von Zarlino als "Imitatione" bezeichnet worden ist.

XII,50/1-13.



In obengenanntem Beispiel folgt nach dem Eintritt der vierten Stimme wieder ein Bassuseintritt, und zwar eine Quinte tiefer als der Tenoreintritt, mit anderen Worten eine Sexte tiefer als die Anfangsnote des Altus.

Weitere Beispiele: V,123; XVII,8; XVII,33; XXVII,186.

3. Wenn von der Symmetrie in Bezug auf Stimmeintritte der Typen 2.(a) - (e) durch Verzögerung des Eintritts der dritten Stimme abgewichen wird, wird die Engführungsgestalt beim Eintritt der vierten Stimme ausgeglichen durch:

(a) Das gleiche Verfahren wie in vorstehendem Punkt 2 (in Engführungsgestalt 2.(a)):

XIX,82.

Cantus D_____
Altus I A_____
Altus II G_____
Tenor D_____
Bassus ..... (Cantus Firmus).

Ähnlich in XXIV,58.

(b) In den Engführungsgestalten 2.(c) und 2.(e) wird für die vierte Stimme die gleiche Anfangsnote wie für die zweite Stimme gewählt:

V,87.

Cantus D_____
Altus A_____
Tenor D_____
Bassus A_____

Weitere Beispiele: XV,63; XVI,8; XVII,24.

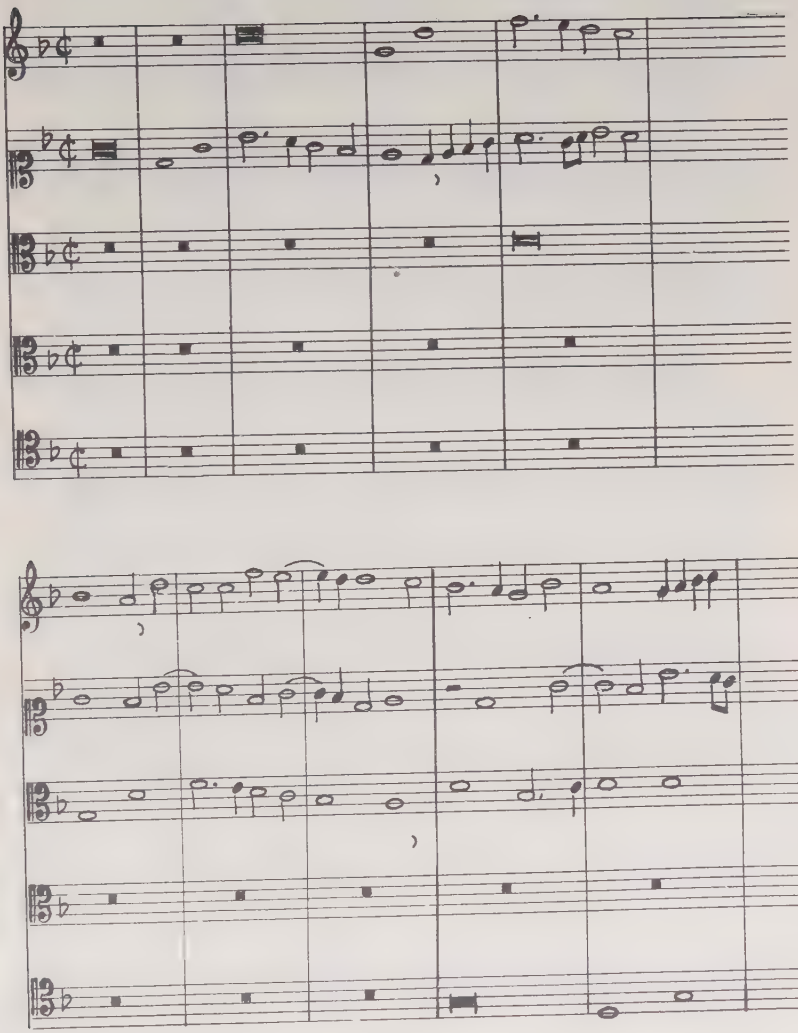
Sonst folgt die vierte Stimme, wenn ein solcher Eintritt günstig erscheint.

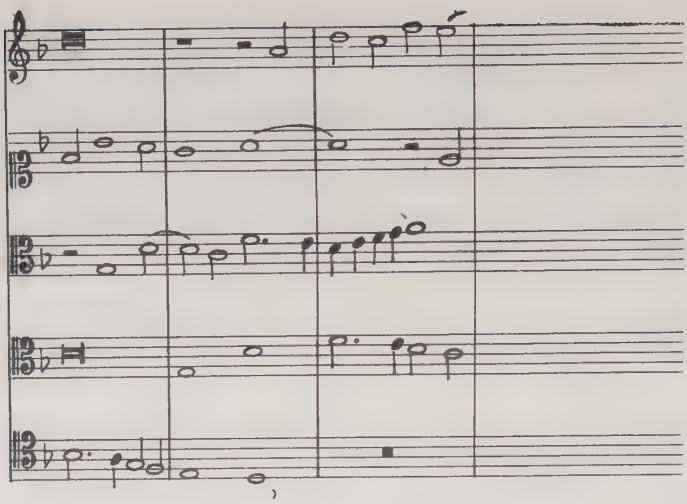
Fünf- und sechsstimmige Engführungsgestalten:

Es ist möglich jede fünf- und sechsstimmige Engführungsgestalt als Kombination zweier oder mehrerer verschiedener dreistimmiger Engführungsgestalten zu sehen und als solche zu analysieren.[1]

1) Außer denen, wo das Zeitintervall der dritten Stimme und der folgenden Stimmen kürzer ist als dasjenige der zweiten Stimme. Vgl. S.56 f

I,6/1-14.





Die ersten drei Stimmen zeigen das Gebilde der Engführungsgestalt 2.(a). Die zwei Anfangsstimmen sind geschrieben in doppeltem Kontrapunkt auf der Duodezime, so daß die dritte Stimme ohne Imitationsbruch zu Gunsten von Dissonanzvermeidung das gleiche Zeitintervall wie die zweite Stimme gebrauchen kann. Wenn die vierte Stimme auch nach 2B imitieren müßte (auf G anfangend), würden die zwei Anfangsstimmen auch im doppelten Kontrapunkt auf der None sein müssen, da Altus, Cantus und Bassus Engführungsgestalt 2.(c) (Seite 41) bilden. Das Imitationsintervall des Tenors II in Bezug auf den Bassus ist das gleiche wie das des Cantus; er kann deshalb dasselbe Zeitintervall gebrauchen.

Themen, welche Imitation auf verschiedenen Zeitintervallen zeigen:[1)]

In beinahe allen verschiedenen Typen der Engführungsgestalten kommt es vor, daß der Eintritt der

1) Vgl. auch S. 77 und 114 - 125

dritten Stimme auch früher geschieht, anstatt verzögert zu werden. Dies bedeutet, daß das Thema auf zwei verschiedenen Intervallen imitiert werden kann. Zur Erfindung solcher Themen kann keine allgemein gültige Regel aufgestellt werden.

In XVIII,101 (Text S. 86) wird das Thema auf drei verschiedenen Zeitintervallen imitiert: Bassus auf 1 1/2 B (eine Quinte tiefer); Tenor II auf 1/2 B (eine Quinte höher); Altus auf 1 B (eine Quarte höher).
Weitere Beispiele: IX,78; XII,129; XIV,61; XIX,123/B, T,A; XXIV,7/T,A,C; XXIV,72/AII,T,BI; XVI,22; IX,146; XXIV,123; IX,72; XV,79; XVIII,91; XVIII,93; XVIII, 101; XVIII,105; XVIII,113; XIX,1 (Das Thema wird in den verschiedenen Teilen der Messe auf verschiedenen Zeitintervallen imitiert); XIX,63; XIX,66; XIX,110; XX,43; XXI,17; XXII,103; XXIV,46; XXVIII,34.

Engführungen mit Imitation in Gegenbewegung und Vergrößerung:

Nur in wenigen Fällen wird Imitation in Gegenbewegung und Vergrößerung in Engführungen gebraucht.
Beispiele: Gegenbewegung: IV,128; IX,37; XVI,41; XIX,29; XXI,84; XXVIII,126.
Vergrößerung: XXIII,139.

V. Imitationsbruch

Wie bereits zuvor erwähnt[1], kann mit Sicherheit angenommen werden, daß die streng kanonische Stimmführung im ersten Satz des Prosatextes als der palestrinische Ausgangspunkt bei Durchimitation betrachtet werden muß. Es geschieht jedoch ziemlich oft bei der Anwendung des Kanons in der Durchimitation, daß die eine oder andere Stimme mehr oder weniger vom Thema abweicht.[2] Auch die Tatsache, daß Palestrina die Änderungen so unauffällig und so gering wie möglich zu gestalten versucht, deutet schon in die Richtung des oben genannten Ausgangspunktes.

Eine genaue Untersuchung dieser Abweichungen, insbesondere derjenigen, bei denen die Änderungen sehr gering sind, bringt die verschiedenen Faktoren, die bei dem Zustandekommen des Kanons eine Rolle gespielt haben, auf eine besondere Weise ans Licht. Die folgenden Faktoren können hervorgehoben werden: -

1. Harmonischer Faktor

Der vertikale Aspekt der Kompositionstechnik tritt in

a) Dissonanzvermeidung,
b) Kadenzbildung,
und c) der Angabe von tonalen Antworten

---

1) Vgl. S. 2
2) Diese Erscheinung tritt mehr oder weniger bei den meisten Komponisten des 16. Jahrhunderts auf, die die Durchimitation häufig bringen. Schmidt-Görg (Nicolas Gombert, S. 133) stellt z.B. Folgendes bei Gombert fest: "Gelegentlich tritt wohl auch der Fall ein, daß aus satztechnischen Gründen die eine oder andere Note in der Antwort nicht genau wiedergegeben wird...; doch haben wir es hier mit Ausnahmen zu tun." Daß diese Änderungen bei Gombert außergewöhnlich sind, geht u.a. aus seiner Rücksichtslosigkeit bezüglich der Dissonanzbildung hervor.

bei Palestrina[1] sehr oft entscheidend in der horizontalen Entwicklung der Komposition auf.

a) Dissonanzvermeidung

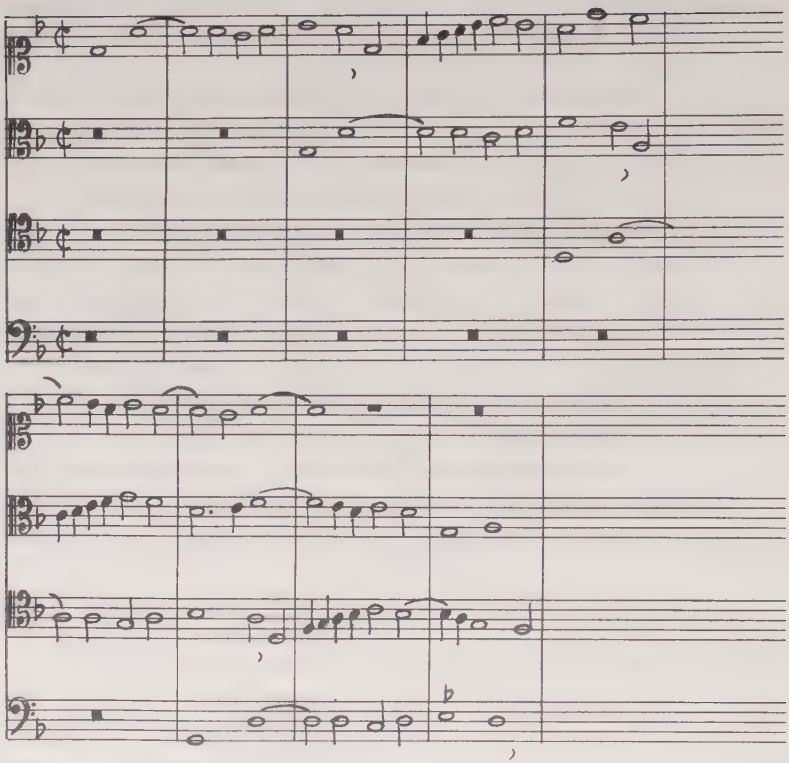
Stufenweise Einführung und Auflösung von Dissonanzen ist das Grundgesetz der palestrinischen Dissonanzanwendung.[2] Die wörtliche Anwendung dieses Gesetzes steht oft im Widerspruch zu dem Ausgangspunkt der streng kanonischen Imitation; daher entstehen die Änderungen in der melodischen Linie[3]: Oft muß die Vermeidung von Dissonanzen, die eigentlich auftreten müßten, der Unregelmäßigkeit (oder Regelmäßigkeit) in den Stimmeinsätzen zugeschrieben werden, deren Ursachen in verschiedenen anderen Motiven zu suchen sind.[4]

(i) Das folgende Beispiel zeigt einen Fall von Dissonanzvermeidung durch Übergang zum nächsten Konsonanten in der gleichen Richtung:

---

1) Gombert z.B. führt die strenge Imitation zielbewußt durch, "unbekümmert um harmonische Härten." Dies kann aber nicht als altmodisch angesehen werden, den "Josquin schreibt schon geschliffener." Vgl. Schmidt-Görg: Nicolas Gombert, S. 143 u. 274
2) K. Jeppesen: "Der Palestrinastil und die Dissonanz," Leipzig 1925, S. 265
3) Vgl. jedoch S. 100
4) Die verschiedenen Engführungsgestalten

V,66/1-8.



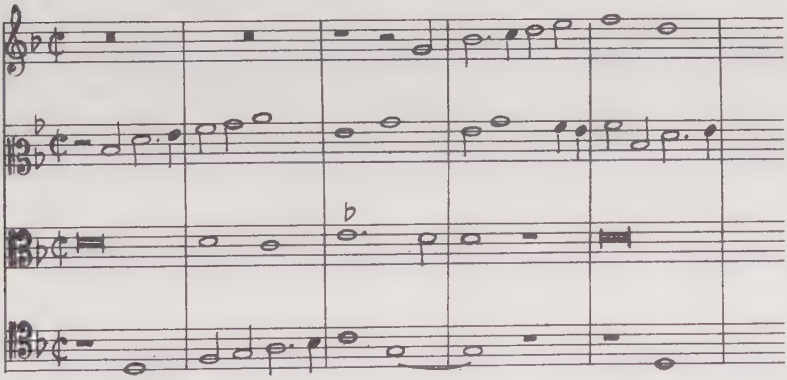
Im 4 - 5 Takt bewegt sich der Altus eine Terz aufwärts statt stufenweise, wie bei den anderen drei Stimmen an der gleichen Stelle des Themas. Nach der Unterbrechung wird die Imitation wieder streng weitergeführt. Es ist in diesem Zusammenhang von Interesse, wie die Reihenfolge der Stimmeinsätze auf der Unter-Quinte und -Oktave und auf gleichen Zeitinter-

vallen durch die Änderung im Altus möglich gemacht wird.[1)]

Weitere Beispiele, bei denen gleiche Methoden der Dissonanzvermeidung auftreten, sind u.a.: - VIII,134/B,9; IX,35/C,4-5; IX,35/B,10-11; IX,146/C,5; X,33/C,6-7; X,80/A,4 und B,4; XI,1/C,5; XII,154/TI, 4-5; XIII,40/T,3-4; XIV,63/T,6; XIV,80/A,4; XV,87/B,5 und C,5; XVI,11/A,4; XVI,53/A,5; XVII,63/TI,3-4; XVII, 87/TII,5; XVIII,33/T,6; XVIII,113/CI,5; XIX,1/T,4-5; XX,1/A,2-3; XX,2/C,2; XX,66/B,2-3 und A,5-6; XX,126/ T,5; XXI,80/A,8; XXII,27/A(2. Chor),8 (die Dissonanz mit dem Cantus des 1. Chors, welcher hier eine "freie" Stimme ist, wird vermieden); XXII,103/AI,9; XXIV,5/A5; XXIV,20/A,4; XXXII,1/T,8.

(ii) Eine zweite Art, durch welche Dissonanzen auf fast unmerkliche Weise ausgeschaltet werden, ist die rhythmische Änderung des Themas[2)] unter Beibehaltung der melodischen Führung:

XI,1/1-5.



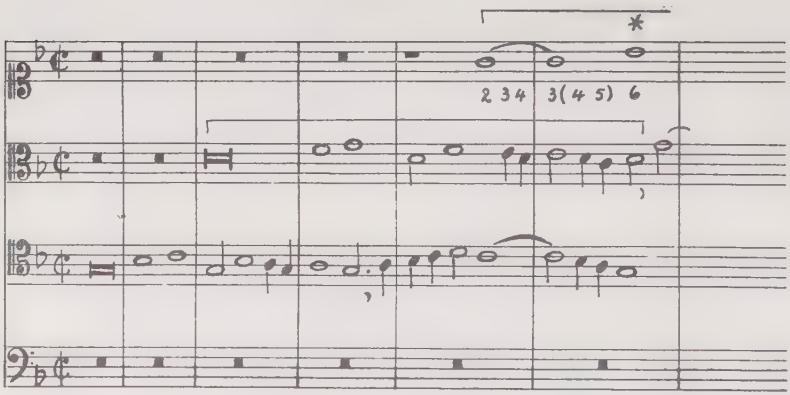
1)Vgl. S.31 f

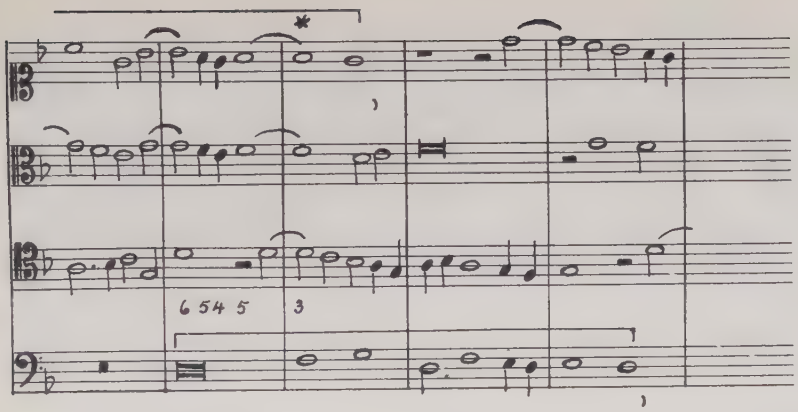
2)Die Verkürzung oder Verlängerung des Wertes einer Note als allgemeines Mittel zur Ermöglichung der Imitation wird auch von W. Hohn erwähnt. Vgl. W. Hohn, Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen, S.76

Als Folge der rhythmischen Änderung des Bassus im 2. Takt wird eine dissonante Halbnote B auf der 4. Taktzeit durch eine Viertelnote ersetzt. Die Änderung zeigt Palestrinas Sinn für eine steigende Halbnote als Durchgangsdissonanz, besonders da, wo diese - wie in diesem Falle, wenn eine strenge Imitation vorliegen würde - mit irgendeinem anderen einzelnen Ton in Widerklang steht. Der Rhythmus wird als Mittler zwischen den horizontalen und vertikalen Dimensionen herangezogen. Beide behalten ihre volle Berechtigung. Die Verdopplung des Wertes der Anfangsnote im Bassus scheint für die neue rhythmische Gestaltung des Themas unentbehrlich zu sein.

In den nachstehenden Beispielen wird zur Ausschaltung von Dissonanzen hauptsächlich von der Verlängerung oder Verkürzung (gewöhnlich Verdopplung oder Halbierung) des Wertes einer einzelnen Note Gebrauch gemacht: -

XVI,44/1-11.



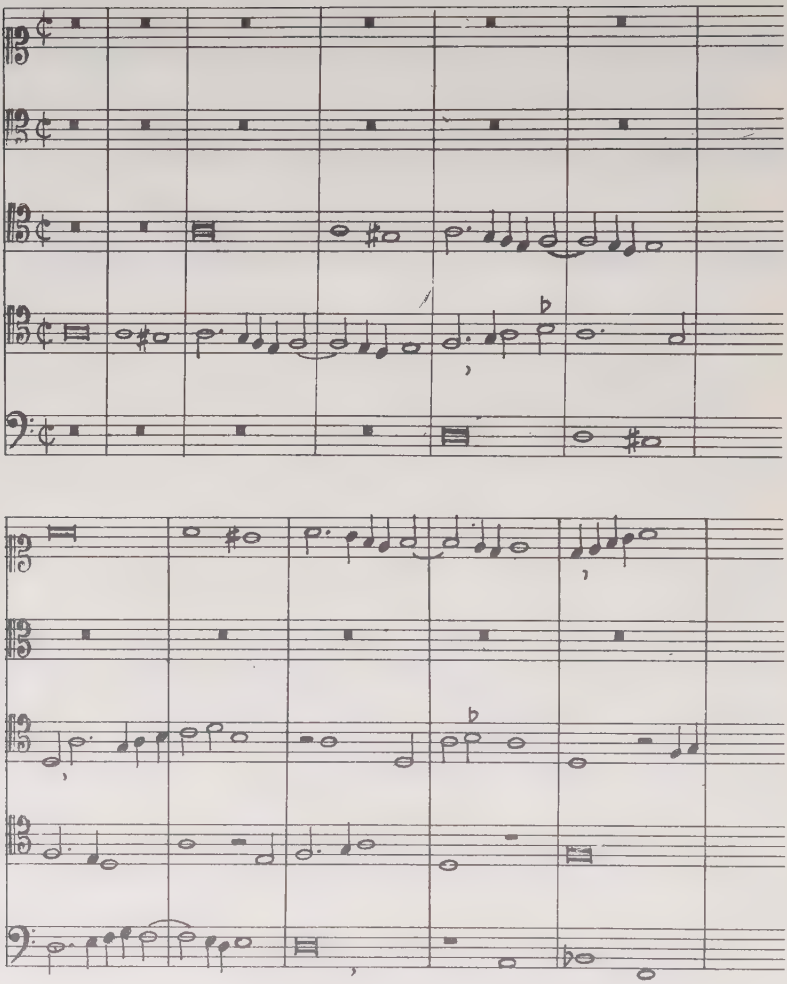


ebenso: V,44/T,10; IX,37/A,7; X,151/A,5; XI,83/T,6; XV,10/CII,9 (Vermeidung von Dissonanz mit einer "freien" Stimme); XV,29/A,3; XV,61/C,5; XV,94/TII,2; XVII,2/T,6; XVII,24/T,2; XVIII,2/C,3; XVIII,93/A,3; XVIII,105/TII,5; und TI,6; XVIII,113/CI,4; XVIII,140/T,7-8; XXIV,148/C,4; XXIV,150/B,6; XXVII,20/T,3.

(iii) In verschiedenen Fällen wird eine Richtungsänderung gebraucht, um den Satz von nicht den Regeln entsprechenden Dissonanzen zu befreien. Gewöhnlich handelt es sich nur um das letzte Intervall des Themas, welches auf- oder abwärts gerichtet wird, um eine Reibung mit einer einsetzenden Stimme zu vermeiden.[1] Ab und zu jedoch trifft man auch eine solch geschickte Wendung wie die folgende: -

1) Wo die Bewegung auf- oder abwärts sein könnte, ohne eine Dissonanz zu verursachen, wird der Fall meist unter 3(a) klassifiziert, Text S. 39

X,145/1-11.



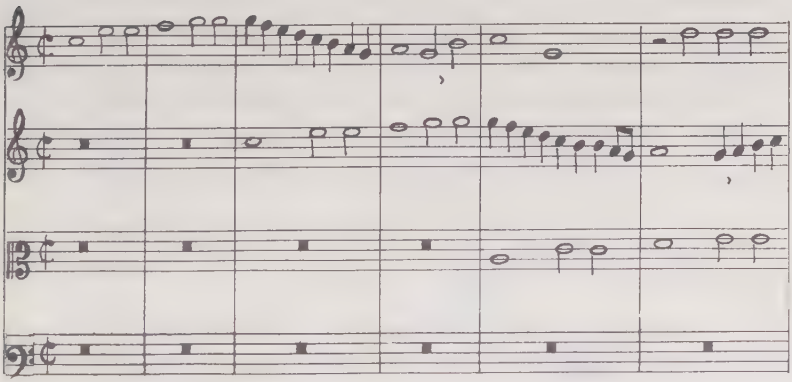
Die ersten vier Takte des zweiten Tenors werden im ersten Tenor und im Cantus genau imitiert. Der Bassus weicht nur im 7. Takt ab, wo er in Umkehrung imitiert, um dadurch zu vermeiden, daß in Bezug auf den Cantus, welcher hier die

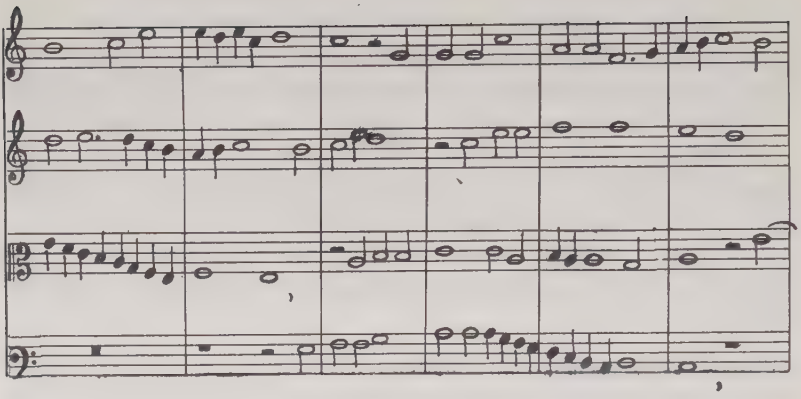
einzige "feste" Stimme ist, eine Durchgangsdissonanz auf der dritten und eine unzulässige Halbnotendissonanz auf der vierten Taktzeit erscheint. Durch diese Wendung wird das Thema eine Quinte höher gebracht, so daß das ursprüngliche Imitierungsintervall (Einklang zwischen Tenor II und Tenor I) zwischen dem Bassus und dem Cantus, welcher auf der Oberquinte imitiert, wiederhergestellt wird. Da die ursprüngliche Zeitdifferenz zwischen den Stimmeinsätzen auch zwischen den letzten zwei Stimmen besteht, kann die Imitation in dem Bassus ohne Unterbrechung weiter durchgeführt werden.

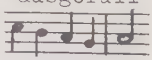
Weitere Beispiele: VI,76/T,4; IX,72/T,9; (auch Halbierung von Notenwerten der letzten zwei Noten); XIV,10/T,6; XIV, 61/A,5; XXIV,38/TI,2-3 und TII,4 (die anderen zwei Stimmen singen das Choralthema wörtlich); XXVII,90/T,10; XXVII,90/ A,12-13.

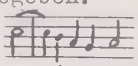
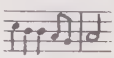
Im Hinblick auf Dissonanzvermeidung, muß ein einzelnes Beispiel noch betrachtet werden:

XXII,65/1-12.





Die vier Stimmen bringen den ersten Satz des Textes auf die gleiche Weise außer an zwei Stellen, nämlich der zweiten Hälfte des fünften Taktes im zweiten Cantus und im Anfang des Bassus. Letztere Änderung bietet keine Schwierigkeiten[1], jedoch stellt die erstere ein Problem dar. Es tritt deutlich zutage, daß die Änderung im fünften Takt auf Verschiebung der Dissonanz in die zweite Hälfte der vierten Taktzeit beruht. Wenn der zweite Cantus hier streng hätte imitieren müssen, so würde auf der vierten Taktzeit eine Viertelnote A entstanden sein, welche mit den beiden anderen Stimmen eine Dissonanz bilden würde. Es liegt hier ein bekannte Melodienfigur vor, die sogenannte "ausgefüllte Cambiatawendung," wie Jeppesen sie nennt:[2]  Besonderes Kennzeichen dieser Figur ist gerade, daß die dritte Viertelnote dissonieren darf. In dem angeführten Beispiel ist eine solche Dissonanz auf der zweiten Taktzeit des elften Taktes gegeben.

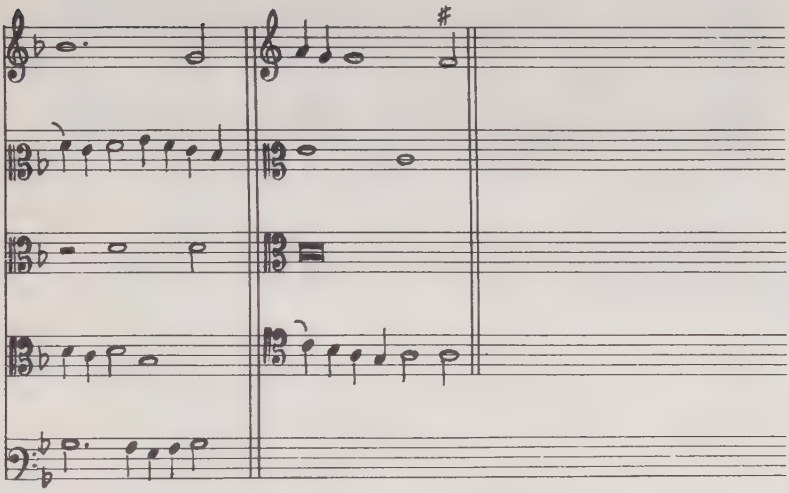
Die Cambiata  (nachstehend mit X bezeichnet) und  (nachstehend mit Y bezeichnet)

1) Vgl. S. 86
2) K.Jeppesen, op. cit., S. 129

läßt sich in folgender Verwendung feststellen:

(1) Wenn ein vollständiger Dreiklang in den anderen Stimmen vorkommt, kann ohne Vorbehalt irgendeine Dissonanz (Sekunde, Quart oder Septime) zwischen irgendeiner der Stimmen und der dritten Viertelnote in X erscheinen:

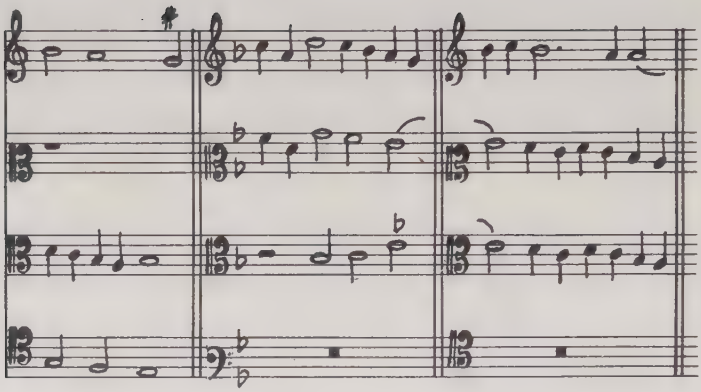
XVII,65/58. X,15/50.



Weitere Beispiele: (i) Septimen: XV,84/9.
(ii) Quarte: XII,4/25; XII, 32/71; XII,39/70; XV,54/29; XVII,56/13.
(iii) Secunden: XVII,65/58; XVII,71/54; XVII,205/23; XV,84/11.

(2) (a) Wenn nur zwei Noten eines Dreiklanges in den anderen Stimmen vorkommen, kann zwischen der dritten Viertelnote von X und irgendeiner der anderen Stimmen eine Dissonanz erscheinen, vorausgesetzt, daß X dann in Verbindung mit einem Vorhalt auf der erstfolgenden betonten Taktzeit gebraucht wird: -

XII,4/21. XII,32/67. XVII,56/9.



Weitere Beispiele: (i) Quarte: XII,4/6; XIII,15/4; XIII,22/20; XV,37/19.

(ii) Secunden: XII,44/30; XII, 84/18; XV,94/6; XV,94/9; VIII,15/5; XV,31/25; XV,88/5.

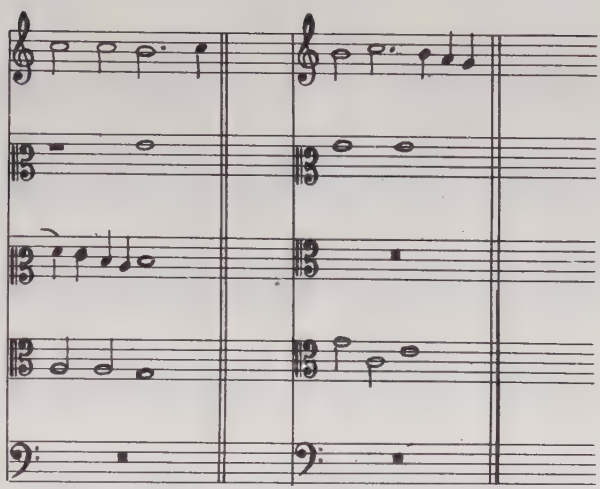
Ausnahmen: Kein Vorhalt: (i) Septime: XXXI,58/58;

(ii) Quarte: X,115/71;

(iii) Secunden: XV,103/5.

Alle diese Ausnahmen haben jedoch gemeinsam, daß die anderen Stimmen während des X nur halbe und/oder ganze Notenwerte in Anspruch nehmen und mindestens eine der Stimmen denselben Ton behält:

X,115/71 XV,103/5.



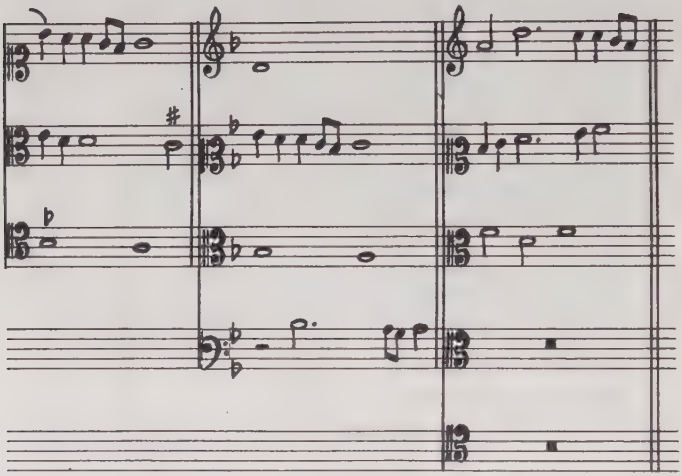
(b) Es besteht jedoch eine ausgesprochene Neigung, unter den folgenden Umständen - auch wenn, wie bereits beschrieben, ein Vorhalt auftritt - eine Secunde oder Quart mit Hilfe von Y nach der zweiten Hälfte der unbetonten Taktzeit zu verschieben:

(i) Wenn eine andere Stimme gleichzeitig mit dem Erscheinen von X einen Vorhalt auflöst;

(ii) Wenn eine der anderen Stimmen die schwache Taktzeit durch einen Sprung erreicht oder auf dieser unbetonten Taktzeit anfängt;

(iii) Wenn sowohl die zweite als auch die dritte Viertelnote von X Dissonanzen sein würden:

(i) XII,12/49. (ii) X,37/36. (iii) XIII,67/5.



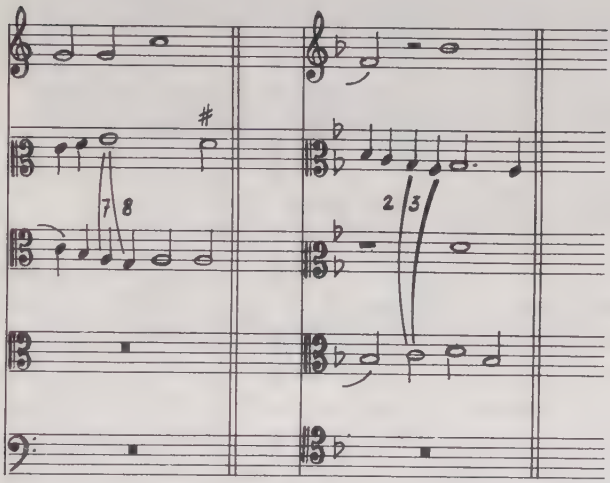
Weitere Beispiele: (i) Quarte: XXVII,15/3; IX,51/8; XIII,36/14; XIII,41/11; XV,26/22; XV,29/13; XV,33/28; XV,37/28; XV,45/31.

(ii) Secunden: X,37/36; XII,12/49; XXVII,15/5; IX,187/8; XV,7/42; XV,18/14; XIII,16/40; XV,22/11; XV,24/14; XIII,20/23; XIII,31/40; XV,29/11; XII,27/33; XIII,67/5; XV,55/15; XIII,46(Kyrie)/3.

(3) In zweistimmigen Teilen, oder wenn die anderen Stimmen im Einklang klingen, kommt X relativ selten vor, und dann gewöhnlich mit einer Septime oder einer Quart als Dissonanz, gebraucht in Verbindung mit einem Vorhalt und gegen anhaltende Töne in der/den anderen Stimme(n). Die Bewegung einer Sekunde

in den Einklang wird vermieden.[1] Dagegen findet sich die Auflösung einer Secunde in die Terz:

XV,88/4. XIX,83/30



Weitere Beispiele: Septimen XXVII,56/5.

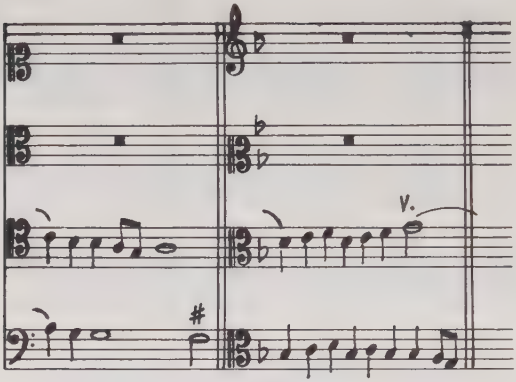
Ausnahmen: Septimen: XV,84/3; XV,103 (anhaltende Töne in den anderen Stimmen).

Im Gegensatz zu Vorgenanntem können viele Beispiele angeführt werden, wo mit Hilfe von Y die Dissonanz nach der zweiten Hälfte der unbetonten Taktzeit verschoben wird. Die Septime und Quart werden gewöhnlich unter den gleichen Umständen wie in 2 (b)

1) Bei Gombert z.B. nicht außergewöhnlich. Vgl. J. Schmidt-Görg: Nicolas Gombert, S. 143

beschrieben verschoben. Die Secunde, welche sich im Einklang bewegen würde, wird auf folgende Weise behandelt:

XIII,34/42. XIII,105/20.



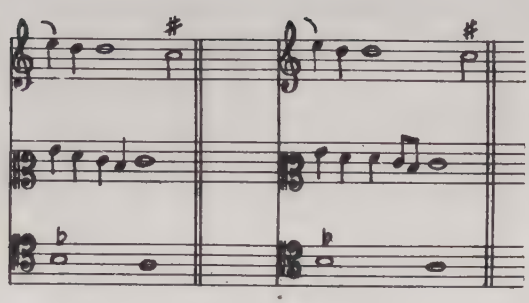
Weitere Beispiele: (i) Septimen: X,35/35; XIII,6/29; XII,44/24; XIII,31/29; XIII,40 (Benedictus)/16; XV, 39(Agnus Dei)/12.

(ii) Quarte: XII,38/9.

(iii) Secunden: XIII,85/4; XV,3/40; XV,49/25; XV,49/42; XV,49/71; XV,54/5; XV,54/26.

Die Tatsache, daß Ausnahmen für den Gebrauch von X gefunden werden, und dazu noch Fälle, in denen Y gebraucht wird, um X zu ersetzen, bedingt Verschiedenartigkeiten im Satz. Die folgenden kontrapunktischen Lösungen kommen z.B. in ein und derselben Komposition vor:

XV,37/19. XV,37/28.



Die Führung der Außenstimmen ist identisch, und doch wird in dem einen Fall X und in dem andern Y gebraucht. Vergleich auch XII,115/71(Seite69) und unser Beispiel XXII,65/5 (Seite65). Die kontrapunktische Führung ist nicht festen Regeln unterworfen, sondern vollkommen vom Belieben des Komponisten abhängig. Es geht um eine feinere Differenzierung des Dissonanzgebrauches in dem großen Rahmen des "stilus gravis". Vorgenannte Lösungen beleuchten ferner die starke harmonisch bedingte Dissonanzauffassung Palestrinas: Wenn der harmonische Hintergrund feststeht (ein vollkommener Dreiklang), können schärfere Dissonanzen (Secunden) auftreten, als wenn die harmonische Bedeutung weniger deutlich wäre (zwei Noten eines Dreiklangs und ein einzelner Ton). In letztgenanntem Falle wird die Dissonanz vorzugsweise flüchtiger und leichter mit Hilfe von Y dargestellt.

Im Fall XXII,65/CII,5 (Seite65) erfolgt der Imitationsbruch zugunsten der Verschiebung der Dissonanz nach der zweiten Hälfte der Taktzeit, weil nur zwei Noten eines Dreiklangs in den anderen Stimmen vorkommen, weil ferner bei strenger Imitation eine

Secunde, welche sich in den Einklang bewegt, auf der unbetonten Taktzeit entstehen würde, und der Viertelnotenfigur nicht eine Vorhaltdissonanz auf der nachfolgenden betonten Taktzeit folgt.

(b) Kadenzbildung

Die Einstellung der Theoretiker des 16. Jahrhunderts gegenüber der Kadenz, geht aus folgendem Ausspruch Zarlinos hervor:[1)]

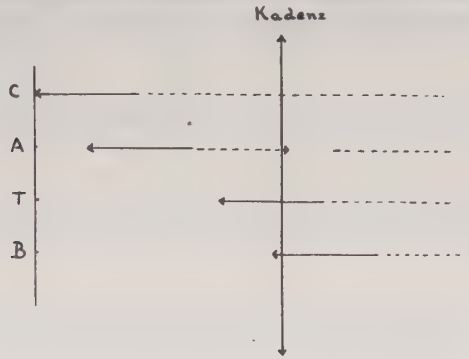
"Il perche concludendo hormai dico, che se le Cadenze furono ritrovate, si per la perfettione delle parti di tutto il concento; come anco accioche per il suo mezo si havesse a finire la sentenza perfetta delle parole; è honesto che volendola terminare per esse, che si finisca per una delle consonanze perfettissime, cioè per la Ottava, o almeno per l'Unisono; accioche il Perfetto proportionatamente si venga a finire col Perfetto. Ma quando si vorrà fare alcuna distintione mezana dell'harmonia, et delle parole insieme, le quali non habbiano finita perfettamente la loro sentenza; potremo usar quelle Cadenze, che finiscono per Terza, per Quinta, per Sesta, o per altre simili consonanze: perche il finire a cotesto modo, non è fine di Cadenza perfetta: ma si chiama fuggir la Cadenza; si come hora la chiamano i Musici. Et fu buono il ritrovara, che le Cadenze finissero anco in tal maniera: conciosia che alle volte accasca al Compositore, che venendoli alle mani un bel passagio, nel quale si accomodarebbe ottimmamente la Cadenza, et non havendo fatto fine al Periodo nelle parole; non essendo honesto, che habbiano a finire in essa cerca di fuggirla... Et se bene da quello, che ho detto, si possa concludere, che qualunque volta alcuna Cadenza non finirà, nella Ottava, over nell

---

1) Le institutione harmoniche, S. 225, (vgl. L.Balmer: Orlando di Lassos Motetten, Bern-Leipzig 1938, S. 245 f)

Unisono, si possa chiamare Imperfetta: perche si fugge il fine perfetto..." Es handelt sich in diesem Abschnitt um diejenigen Kadenzen, die Zarlino "fuggir la Cadenza" nennt.[1)]

Das Auftreten von Kadenzen bei Durchimitation kann folgendermaßen graphisch dargestellt werden:

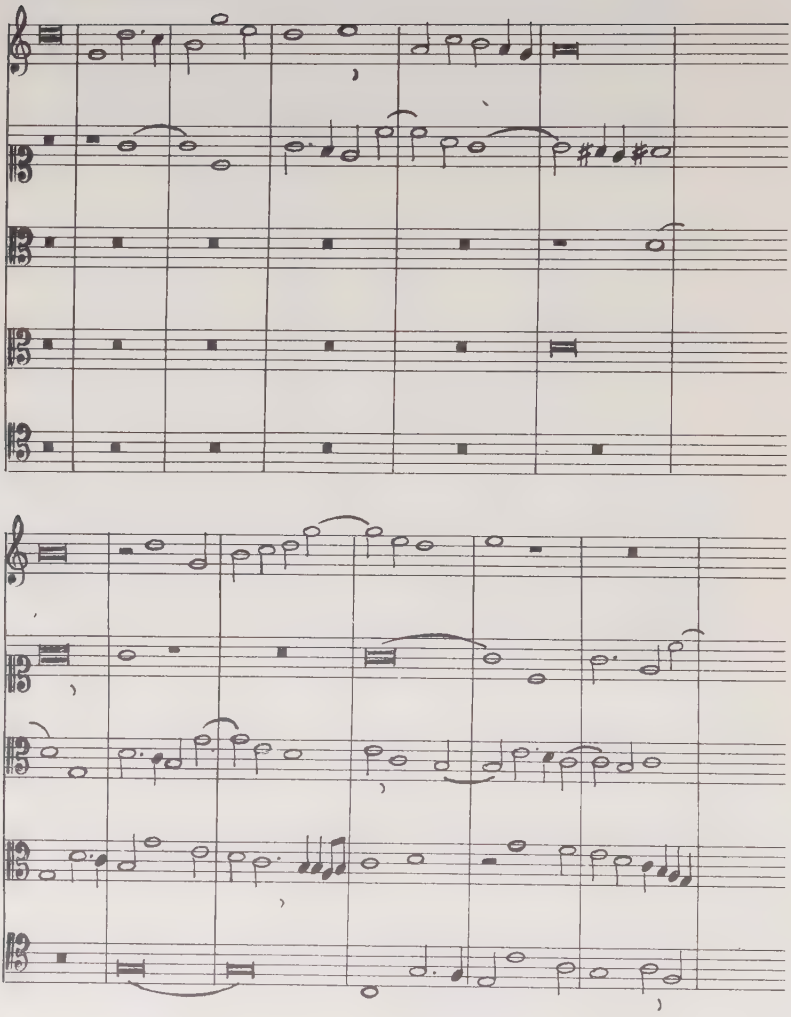


Da Palestrina die Kadenzen an ganz bestimmten Stellen verwendet[2)], wird es manchmal für notwendig erachtet, Veränderungen in dem Thema einer bestimmten Stimme anzubringen, um deren Teilnahme an der Bildung einer Kadenz zu ermöglichen.

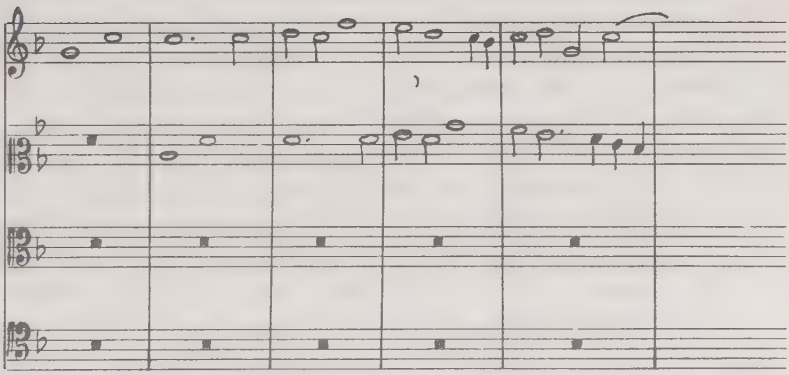
---

1) Für die verschiedene Art und Weise in der diese "Kadenz-Vermeidung" erfolgt, vgl. L. Balmer, op. cit., S. 220 ff

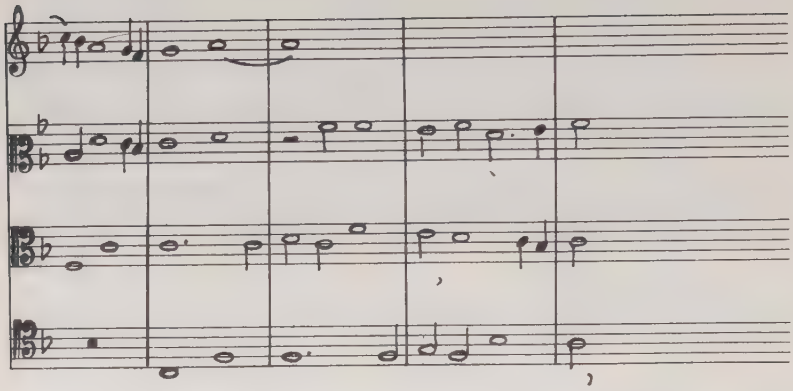
2) Vgl. S. 39

(i) IX,72/1-12.

Cantus, Tenor I und Bassus[1] singen das Thema in der gleichen Weise. Die Änderung des II. Tenors (Takt 9) beruht auf Dissonanzvermeidung. Die zweitletzte Note des Themas im Altus wird jedoch deshalb verlängert, so daß auf der ersten Taktzeit des 6. Taktes ein typischer kadenzieller Vorhalt eingeführt werden kann. Durch die ornamentale Auflösung des Vorhaltes erreicht der Altus dann die Terz des vorletzten Dreiklanges einer vollkommenen Kadenz in dem Mixolydischen Modus.

(ii) XX,5/1-9.

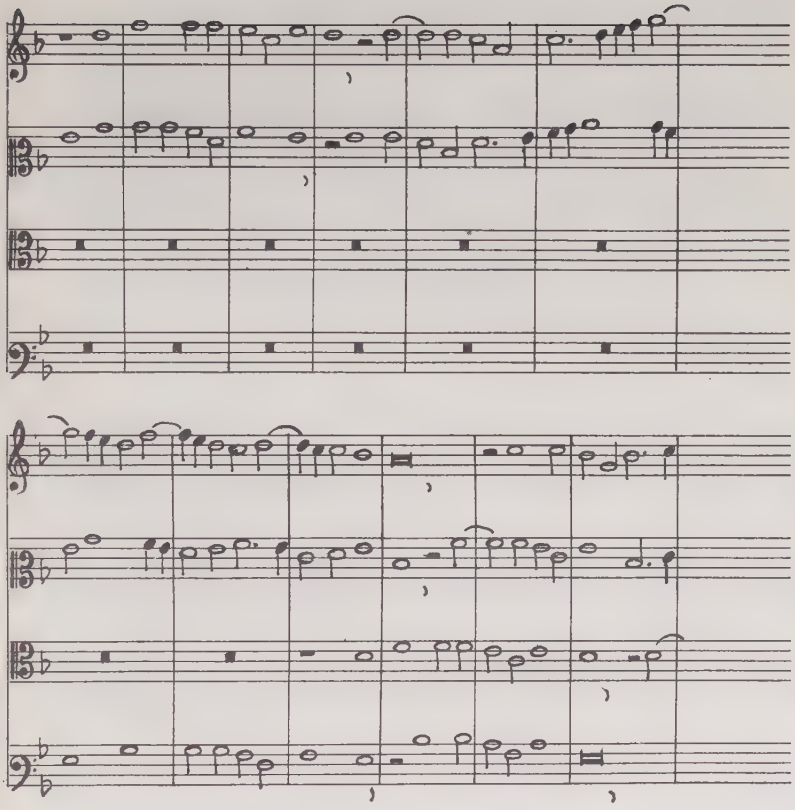


1) Nur die Anfangsnote des Bassus wird verlängert. Vgl. S.59 und S.56



Die einzige Abweichung vom Thema, die in diesem Beispiel vorkommt, ist der Gebrauch einer Quinte anstatt einer Quarte aufwärts durch den Tenor im 6. Takt. Eine Analyse des 6.- 7. Takts zeigt eine vollkommene Kadenz in dem transponierten Ionischen Modus. Die Kadenz beginnt auf der dritten Taktzeit des sechsten Taktes mit dem sogenannten kadenziellen $\frac{6}{4}$-Akkord, und ist vollendet auf der dritten Taktzeit des 7. Taktes. Um diesen $\frac{6}{4}$-Akkord auf der zweiten Taktzeit des 6. Taktes vorbereiten zu können, wird das G, auf dem der Tenor eigentlich anfangen müßte, durch F ersetzt. Für die besondere Form der Kadenz, die hier gebraucht wird, ist die Veränderung des Tenors deshalb unentbehrlich.

(iii) XII,32/1-12.



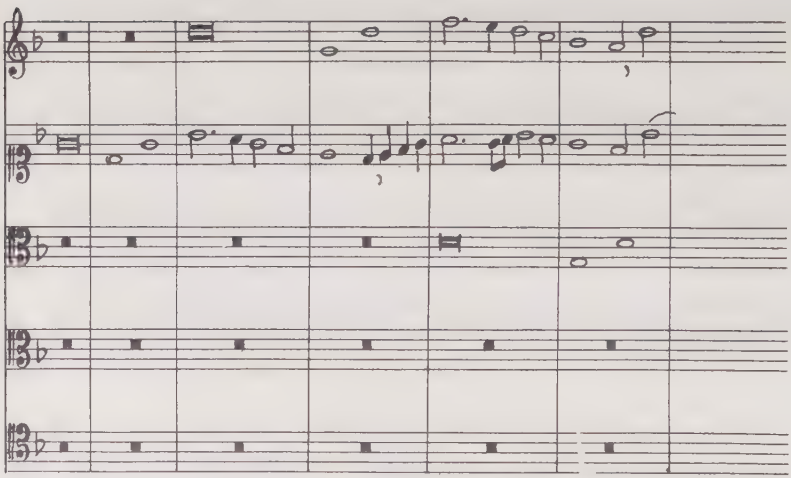
Im Takt 11-12 weicht der Bassus vom Thema, wie es vom Cantus und Altus gesungen wird, ab, indem er das Thema ziemlich verkürzt. Er schließt mit einem Sprung einer Quarte abwärts, wodurch die Bassusprogression eine plagale Kadenz im 11-12.Takt ermöglicht.

Weitere Beispiele: X,151/B,5; XII,28/B,7-8; XIII,1/B,8-9; XIII,25/B,9-10; XX,131/AI,5; XXII,78/2. Chor, 9-10; XXIV,123/A,6-7; IX,167/A,6.

(c) Angabe von tonalen Antworten

In der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts verwenden Komponisten im allgemeinen reale Beantwortung.[1] Bei Palestrina und Lassus[2] ist die tonale Beantwortung schon häufig. Von den Theoretikern wird die tonale Beantwortung für einen Fall, nämlich für die Fugierung in der Gegenbewegung, gefordert.[3]

Wenn tonale Beantwortung vorliegt, gibt es natürlich Imitationsbruch:
I,6/1-6.



1) Vgl. J. Schmidt-Görg, Nicolas Gombert, S. 132
2) Vgl. L. Balmer, Op. cit., S. 140 ff
3) Vgl. Müller-Blattau, Grundzüge einer Geschichte der Fuge, S. 52.

Fortsetzung S. 81

Weitere Beispiele: XIII,60/TI,2-3; XVII,54/B; XVIII, 38/C,TI,TII; XX,12/A; XX,17/A; XV,22/C,T; XV,29/B; XXII,94/C,B; XXXII,119/A; XXXIII,37/A,B.

In vielen Fällen entfällt die tonale Antwort, obwohl sie eigentlich auftreten müßte, z.B. in IX,72 (vgl. Seite 76).
Weitere Beispiele: VII,14; IX,87; IX,143; X,80; XII, 70; XIV,27; XIV,49; XV,65; XV,94; XV,109; XVI,8; XVII,6; XVII,87; XVII,108; XIX,63; XX,5; XXI,22; XXI,33; XXIV,23; XXIV,72; XXIV,148; XXVI,38; VIII,174.

2. Kontrapunktische Faktoren

(a) Korrekte Stimmführung

Das Verbot paralleler vollkommener Konsonanzen wird von den Theoretikern am stärksten betont.[1] Gafurius weist jede Ausnahme zurück, auf Grund seiner Annahme, daß dieses Verbot nicht Regel sondern Gesetz ist.[2] In Gegenbewegung ist die Folge perfekter Konsonanzen möglich, und bei Stimmenkreuzung sind die "Parallelfolgen" erlaubt; eine zwischengeschobene Dissonanz hebt die Parallelwirkung nicht auf.[3] Zarlino greift die Regeln des Gafurius auf, und obwohl er sie weiter ausbaut, wird das Verbot paralleler Quinten und Oktaven beibehalten.[4]

Die Ausschaltung von parallelen Einklängen, Quinten und Oktaven erfordert gelegentlich die Unter-

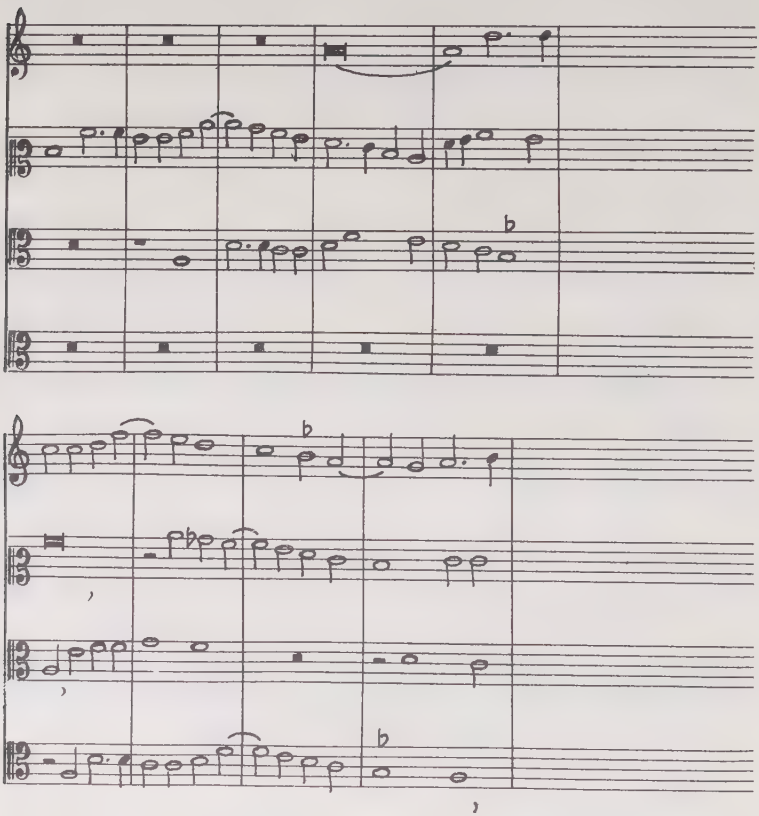
---

....."Das Auftreten tonaler Beantwortung... deutet auf eine Entwicklung des harmonischen Empfindens, ist geradezu der Wendepunkt, an dem das Starre, rein melodische Prinzip der Nachahmung aufgehoben wird, und die Gesetze harmonischer Logik einspielen." J.Schmidt-Görg, Nicolas Gombert, S.132. Vgl. auch G. Oldroyd: The technique and Spirit of Fugue, London 1948, S.71ff

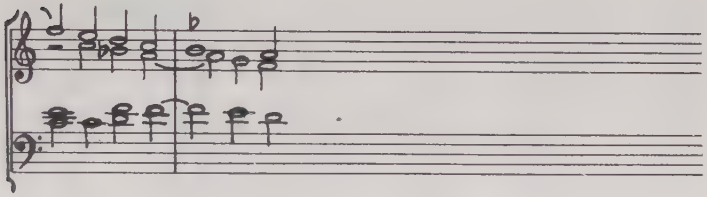
1) J.Hein, Op. cit., S. 75
2) Idem, S. 76
3) Idem, S. 75 f
4) Idem, S. 78

brechung der Imitation. Auch hier wird hauptsächlich von rhythmischen Änderungen und Richtungsabweichungen Gebrauch gemacht, sowie von Verzierungsfiguren.

(i) Rhythmische Änderungen des Themas unter Beibehaltung der melodischen Kontur:
XIII,60/1-9.

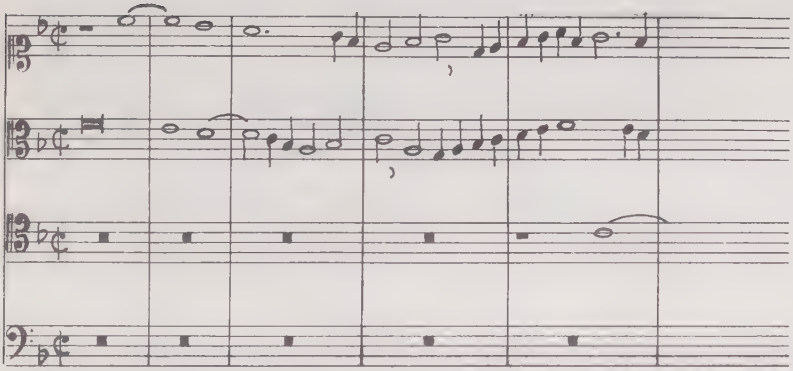


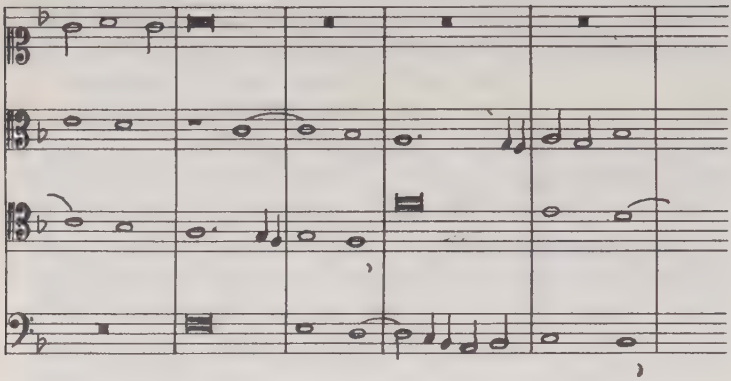
Falls der Cantus im 7. und 8. Takt wörtlich imitieren würde - was wohl möglich ist, ohne abnormale Dissonanzgestaltung hervorzurufen - so würden von der 2. bis zur 3. Taktzeit parallele Quinten mit dem Bassus entstehen:



Ein ähnlicher Fall kommt in XXVI,153/C,4-5 vor (Vermeidung paralleler Quinten mit dem Bassus, welcher mit einem neuen Thema beginnt).

(ii) Richtungsänderung:
XI,36/1-10.





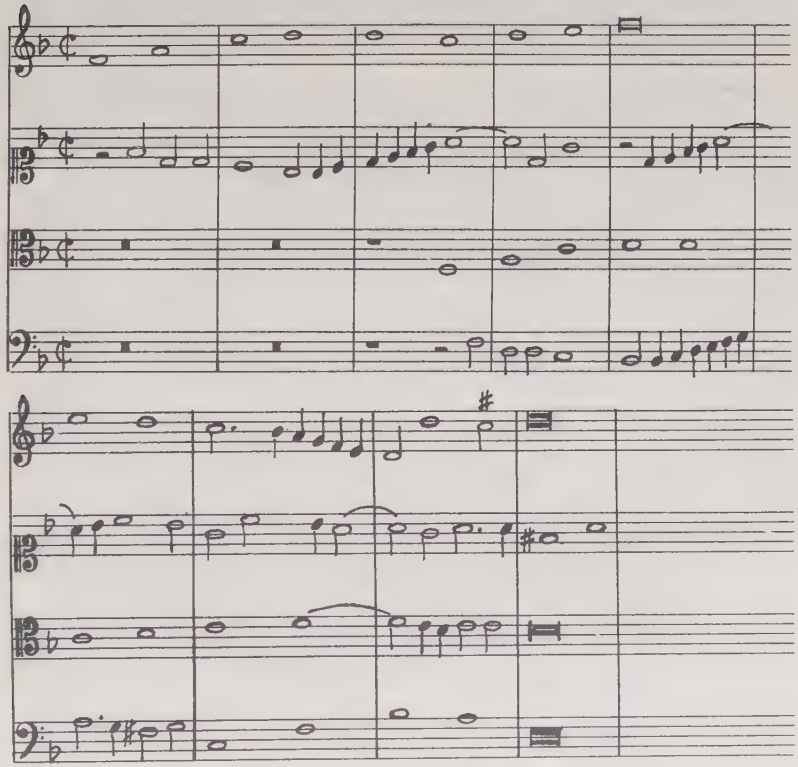
In vorgenanntem Beispiel werden die ersten 3 1/4 Takte des Altus im Cantus und Bassus genau wiedergegeben, während der Tenor im Übergang vom 7. bis zum 8. Takt die Richtung verändert, um so zu verhindern, daß parallele Einklänge mit dem Bassus entstehen.

Weitere Beispiele: VI,90/T(erster Chor)3; VIII,36/A, 5-6; XII,182/AII;6; XXIV,46/AII,9.

(iii) Der Gebrauch von Verzierungsfiguren: Obwohl es als allgemein gültige Regel im Palestrina-Stil angesehen wird, daß parallele Quinten und Oktaven nicht in aufeinander folgenden Haupttaktzeiten erscheinen dürfen, kommt es in den Werken von Palestrina doch da vor, wo eine der beteiligten Stimmen auf der zweiten Hälfte der ersten der zwei Taktzeiten eine Verzierungsfigur einschiebt.[1] In dem folgenden Beispiel muß der Tenor im 8. Takt vom Thema, wie es vom Cantus gesungen wird, abweichen, um

1) Vgl. auch G.F. Soderlund, Direct approach to Counterpoint in 16th Century Style, New Xork 1947, S. 77

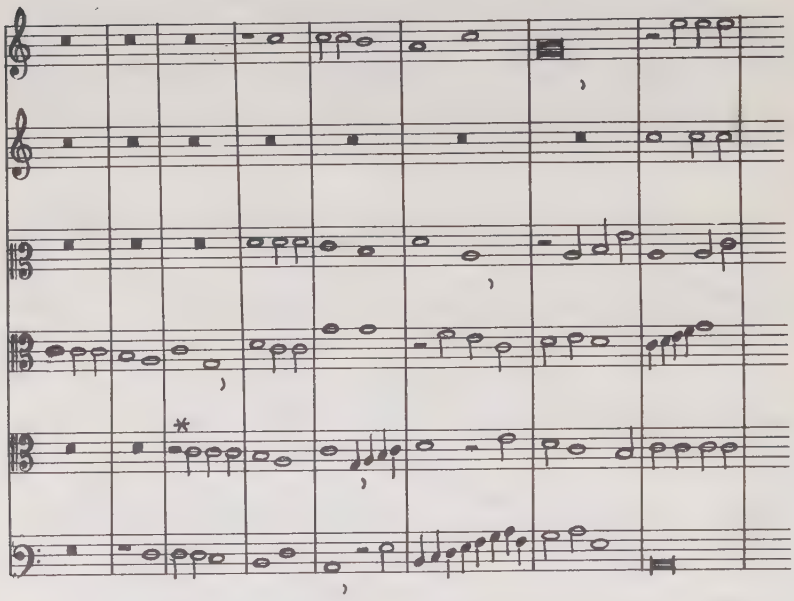
diese Verzierungsfigur zu gestalten (es nimmt hier den ganzen zweiten Takt in Anspruch, da die Notenwerte eigentlich verdoppelt sind), so daß keine parallelen Quinten mit dem Bassus entstehen:

VIII,6/1-9.

Der Bassus ist hier eine "freie" Stimme. Das Auftreten von B auf der ersten Taktzeit des achten Taktes erfolgt auf Kosten der wörtlichen Imitation des Tenors.

Ein ähnlicher Fall liegt vor in XI,37/T,8-9.

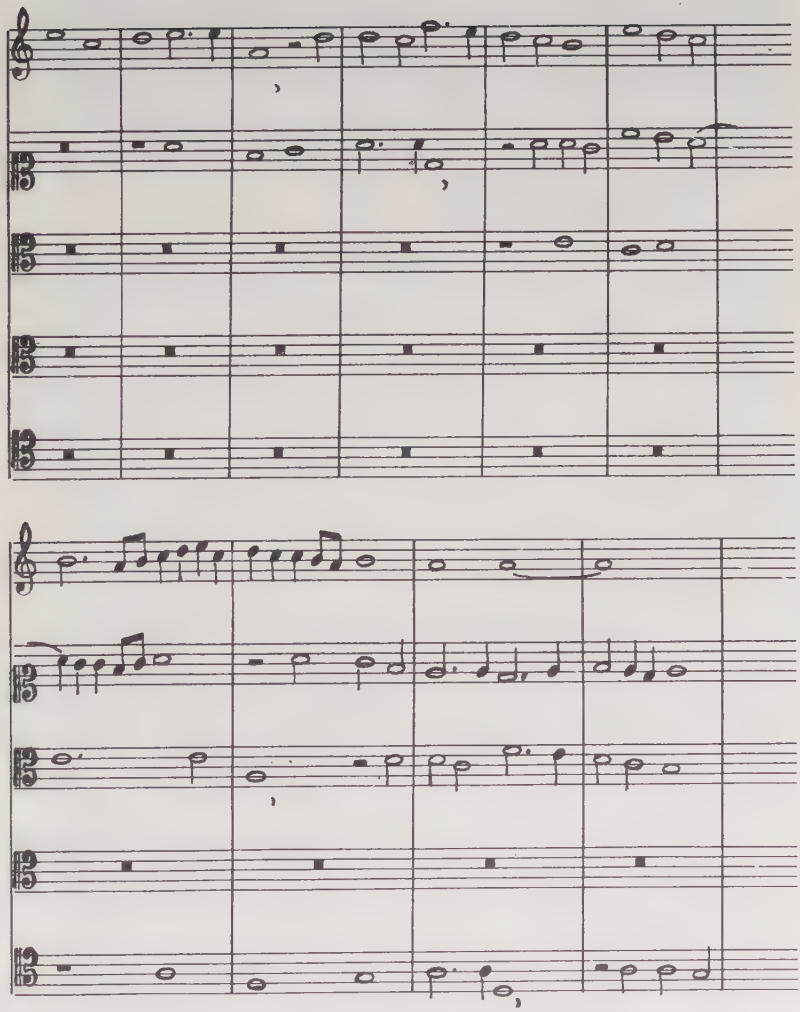
(b) Klarer Stimmeinsatz

(i) Es kommt manchmal vor, daß der Ton, auf dem eine Stimme anfangen muß, schon in einer der anderen Stimmen vorkommt. Um den neuen Stimmeinsatz in solchen Fällen deutlich zu artikulieren, wird die Anfangsnote des Themas sehr oft verkürzt, wie aus dem folgenden Beispiel hervorgeht:
XVIII, 101/1-8.



(ii) Ab und zu wird auch diejenige Stimme, welche gleichzeitig mit der einsetzenden Stimme die Anfangsnote der letzteren bei strenger Imitation hätte singen müssen, in ihrer Bewegung verzögert, damit die einsetzende Stimme ungestört auftreten kann:

IX,187/1-10.



Die ersten 3 1/2 Takte des Cantus werden in den anderen fünf Stimmen streng kanonisch imitiert, außer im ersten Tenor, welcher in dem 7. Takt die Notenwerte verdoppelt. Wenn der erste Tenor streng imitieren sollte, was wohl vorkommen könnte, würde er gleichzeitig mit dem Bassus auf der dritten Taktzeit des 7. Taktes das A erreichen.[1] Der Tenor setzt daher erst aus, so daß der Bassus seinen Eintritt deutlich kennbar machen kann.

Ähnlich in XVII,110/AII,5 und XXI,109/AI,7-8.

3. Wohlklangsfaktoren

Jeppesen weist bereits darauf hin, wie "eminente Techniker wie Palestrina .... imstande sind, Themen zu entwerfen, die die Forderungen beider Dimensionen vollkommen befriedigen, die sich z.B. so vorzüglich für Imitationen eignen, daß sich bei deren Durchführung ganz von selbst die besten Zusammenklänge ergeben, die man sich überhaupt denken kann."[2] Dieser Sinn für "la richessa dell' Harmonia"[3] war in der Frühgeschichte des Kanons einer der Gründe für seine Aufnahme in die hohe Polyphonie (Fauxbourdonkanon).[4]

Palestrina erzielt Wohlklang durch vollständige Dreiklangsbildung[5], oft mit Hilfe des Imitationsbruches. Als zweiter Wohlklangsfaktor, zugunsten dessen ein Imitationsbruch stattfindet, erscheint die Besserung der Stimmlage.

---

1) Der Bassus fängt auf Takt drei des 7. Taktes an, statt auf Takt eins - was hier eigentlich hätte geschehen müssen - um Dissonanzbildung mit dem Cantus, der hier eine "freie" Stimme ist, zu vermeiden.
2) K. Jeppesen, Op. cit., S. 70; vgl. auch W.Hohn, op.cit., S. 78
3) Idem
4) Vgl. S. 8
5) Eine Erscheinung, die im Laufe des 16. Jahrhunderts stets stärker in den Vordergrund tritt. Gombert liebt es, erste Umkehrungen von Dreiklängen in Se-

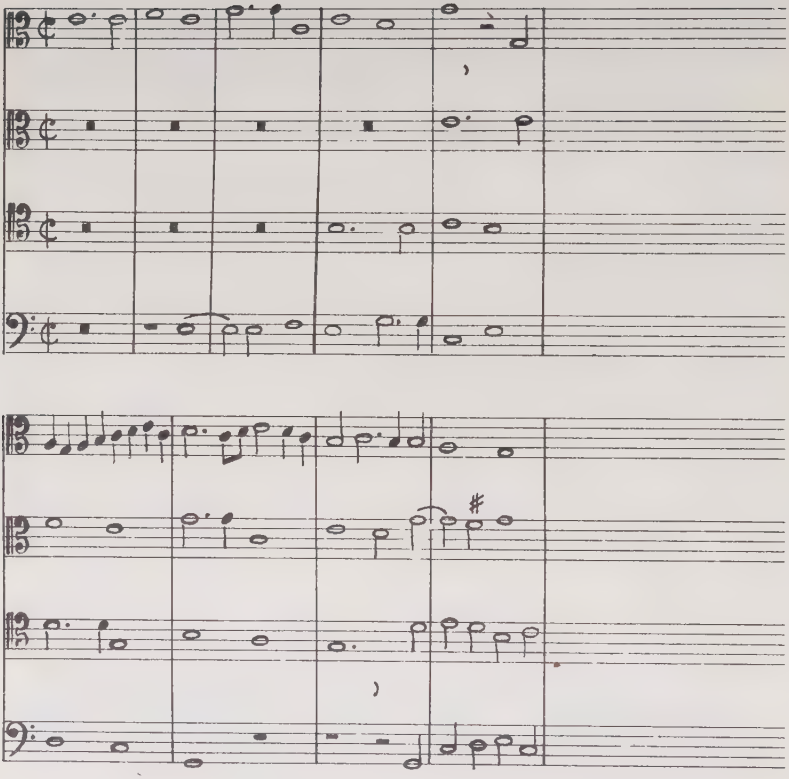
Fortsetzung S. 89

(a) Vollständige Dreiklangsbildung:

Die Änderung des Themas zur Schaffung eines vollständigen Dreiklangs geschieht gewöhnlich gegen Themenende und fällt in vielen Fällen mit dem Eintreten der folgenden Stimme zusammen. Zur Erreichung dieses Zieles wendet Palestrina hauptsächlich drei Methoden an: Richtungsänderung, den Gebrauch eines anderen Intervalles in der gleichen Richtung und rhythmische Änderung.

..... rien zu gebrauchen. Vgl. J. Schmidt-Görg: Nicolas Gombert, S. 125 u. 146. Es muß auch dem Bestreben zum Wohlklang zugeschrieben werden, wenn Clemens non Papa den Schlußakkord einer Vollkadenz mit der Terz versieht (bei seinen Zeitgenossen noch relativ selten). Vgl. J. Schmidt: Die Messen des Clemens non Papa, Diss., Bonn 1926, S. 144. Abgesehen von der vollständigen Dreiklangsbildung in den Durchimitationen, kommen Terzengänge bei Palestrina auch häufig vor. Vgl. W. Widmann: Sechsstimmige Messen Palestrinas, Kirchenmusikal. Jb.1930/31, S.97; J. Schmidt-Görg: Vier Messen aus dem XVI. Jahrhundert über die Motette "Panis quem ego dabo", des Lupus Hellinck, Kirchenmusikal. Jb., Jg. 21, S. 92

(i) Richtungsänderung:
XIX,123/1-9.



In diesem Beispiel bewegt sich der Altus I im 4-5. Takt eine Quart aufwärts statt stufenweise abwärts, wie der Tenor und Bassus an der gleichen Stelle des Themas. Dadurch schafft der Altus I die Quinte des C-Dur Dreiklangs auf der ersten Taktzeit des 5. Tak-

tes. Bei strenger Imitation des Altus I, die gut möglich wäre, würde die Quinte fehlen. In diesem Fall brechen der Bassus und der Tenor die Imitation des Altus I. Ein Vergleich mit dem Thema des "Christe" in dieser Messe (XIX,110) zeigt, daß die erstgenannten zwei Stimmen, wenigstens in melodischer Hinsicht, sich jedoch genau an das Thema halten, welches im "Christe" in allen fünf Stimmen erscheint. Dieses Thema ist einer Motette des Andr. de Silva entnommen.[1)]

Weitere Beispiele: (Fälle wo die Terz des Dreiklangs durch Imitationsbruch ergänzt wird, werden unterstrichen. In allen Beispielen konnte die Stimme genau imitieren, ohne Außerachtlassung der Gesetze des "stilus gravis".)

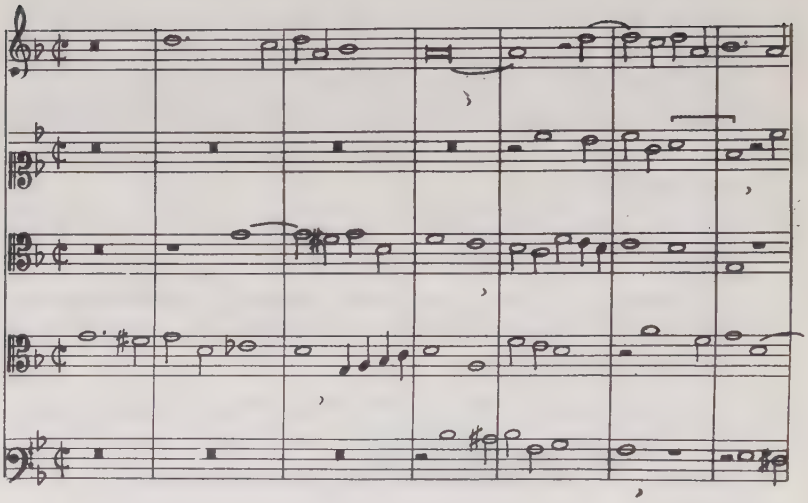
V,105/T,11; IX,117/A,5; X,333/A,4-5; X,145/TII,4-5; XII,50/T,10-11; XIII,22/C,3-4; XV,10/CII,9-10; XV, 88/C,6; XV,124/C,7-8; XVII,61/C,6; XIX,105/TII, ; XX,23/TII,9; XXIII,27/A,9; XXIV,123/CII,6-7.

(ii) Andere Intervalle in derselben Richtung: Diese Art tritt nur in zwei Fällen auf, nämlich XVI, 102/C,2 und XVII,63 (Christe)/A,6-7. Wie aus dem folgenden Beispiel zu ersehen ist, bewegt sich der Altus von dem 6. zum 7. Takt eine Terz statt stufenweise abwärts:

---

1) Haberl,F.X.: Vorwort, P.G.A. Bd.XIX, S.I.

XVII,63 (Christe)/1-7.



Obwohl der Altus streng imitieren könnte, wird doch eine Veränderung herbeigeführt, wodurch die Dreiklang mit einer Quinte versehen wird. Der Akkord G-B-D tritt statt E-G-B (erste Umkehrung) auf.

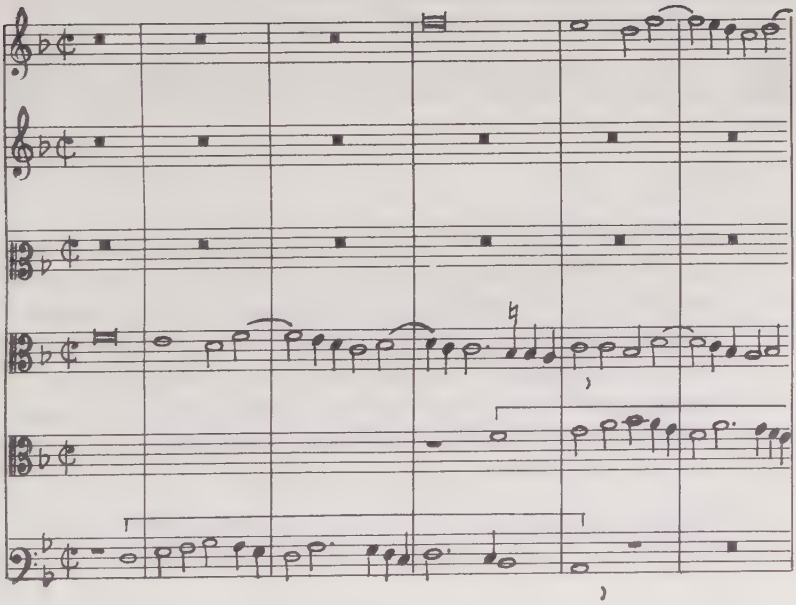
(iii) Rhythmische Änderung:

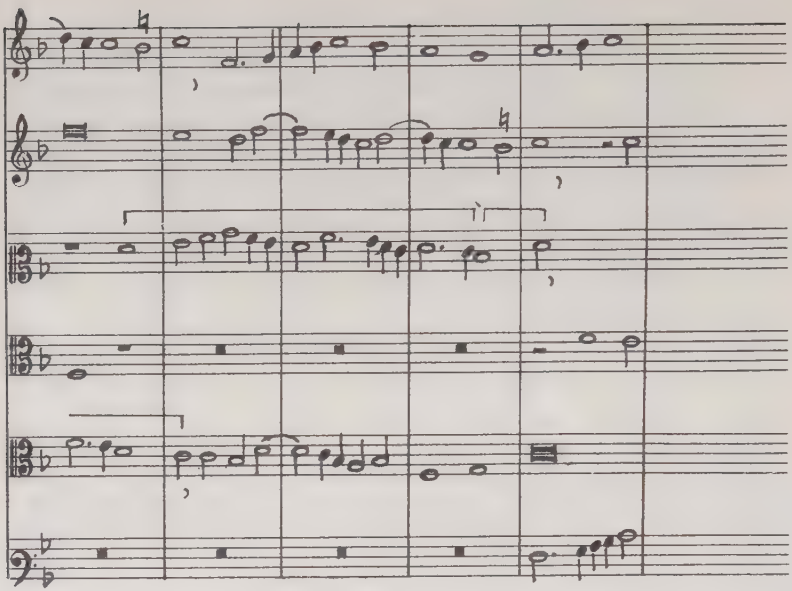
Die Anfangs- und Schlußnote eines Themas wird oft in auffallender Weise verlängert, wie im vorgenannten Beispiel XVII,63/C,4. Das verlängerte A schafft die Quinte in dem Dreiklang auf der ersten Taktzeit des 5. Taktes. In XIII,60/C,4, Beilage auf Seite 82, wird die Anfangsnote verlängert und der Einsatz des Cantus dadurch eigentlich verfrüht, um so dafür zu sorgen, daß ein vollständiger Dreiklang während des größten Teiles des 4. Taktes zu hören ist.

(b) Stimmlage:

In den meisten Fällen, in (a) (i) und (ii) genannt, hat der Imitationsbruch auch eine gewisse Verbesserung in der Stimmlage des betreffenden Akkordes erreicht. Wo die Terz eines Dreiklangs jedoch schon in den anderen Stimmen klingt und eine Veränderung gleich jenen in (a) (i) und (ii) auftritt, während die Stimme auch wörtlich imitieren könnte, werden die Stimmen besser differenziert.

XIX,86/1-11.





Der Tenor II und der Altus imitieren genau den Bassus. Der Altus weicht im 10-11. Takt ab, indem er sich eine Terz aufwärts bewegt, anstatt eine Secunde abwärts, wie die anderen Stimmen in der analogen Stelle des Themas. Die Änderung des Altus hat zur Folge, daß im 11. Takt auf der ersten Taktzeit eine gute Lage der Stimmen zueinander geschaffen wird. Der Altus könnte auch genau imitieren.

Weitere Beispiele: V,105/T,11; VI,45/AI,7-8; X,5/A5; XI,103/T,8-9; XVIII,98/TI,7-8; XX,23/TII,9.

4. Textliche Faktoren

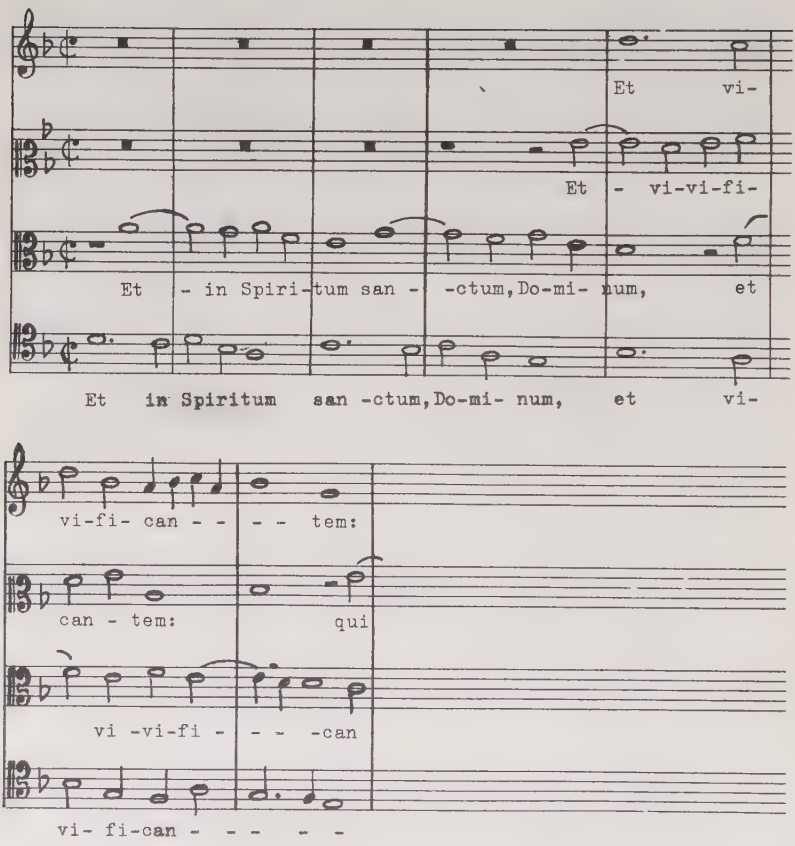
Verschiedene Theoretiker des 16. Jahrhunderts beschäftigen sich mit dem Verhältnis von Wort und Ton in der Musik. So stellt Rosetti (1528) eine sinngemäße Trennung der Wort und die sinnvolle Zusammenfassung der Silben in den Vordergrund.[1] Eine sinnvolle Textdeklamation werden in ähnlicher Weise von Vincentino, Finck, Zarlino, Zacconi u.a. gefordert.[2]

In der palestrinischen Durchimitation wird der Prosatext gewöhnlich von allen Stimmen vollständig gesungen. Ein neuer Textabschnitt erscheint meist mit einem neuen Thema[3], so daß die textlichen Faktoren nur eine geringe Rolle in Bezug auf Imitationsbruch spielen. Imitationsbruch als Folge der Veränderung im Text liegt z.B. vor in X,92/C,6 und XXIV, 78/AII,5.

---

1) L. Balmer, Op. cit., S. 89
2) Idem, S. 98: "Die Reformer des 16. Jahrhunderts stellten sich mit ihren Forderungen gegen die oft vernachlässigte Textbehandlung in der Vokalpolyphonie. Schon im beginnenden 16. Jahrhundert fingen sie an, auf eine durch den Komponisten streng festgesetzte Textunterlegung, die vor der Willkür der Sänger schützen sollte, zu achten. Sogar die Kirche, die sich zur Zeit der Gegenreformation zu stärken und zu reinigen sucht, nimmt an diesen Fragen Anteil und fordert die Wertung und sinnvolle Darstellung der Texte in der Musik. Um diese Fragen kreisen dann auch die auf Musik bezüglichen Diskussionen des Tridentiner-Konzils, und der Erfüllung dieser kirchlichen Forderungen verdankt Palestrina die Sanktionierung seiner Musik." Vgl. hierzu: K. Weinmann, Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919 und K.G. Fellerer, Church Music and the Council of Trent, Musical Quaterly XXXIX, 1953.
3) "Ebensowie die Sequenzenbildung, ist die verschiedenartige Textunterlegung unter die gleiche Melodie eine Eigenart der Frühwerke Palestrinas, die in seinen späteren, der strengeren Bindung gewisser Worte an ein Thema weicht." K.G. Fellerer, Das Credo in Palestrinas Messe "Ecce Sacerdos", in Gedenkschrift für H. Albert, Halle 1928, S. 49

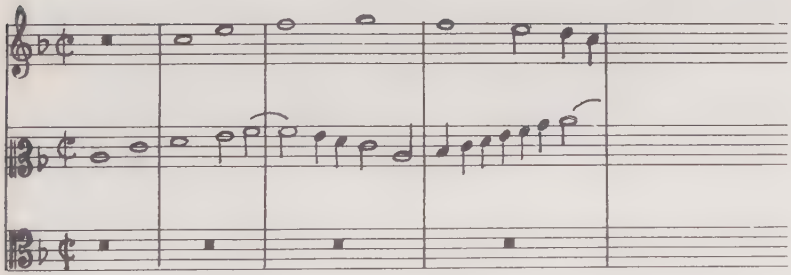
X,92/1-7.



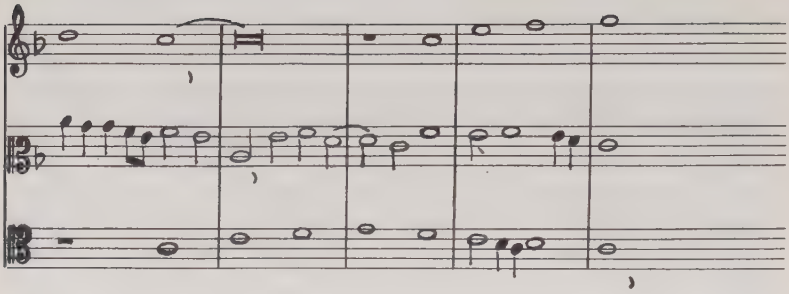
"Vivificantem" (Cantus, Takt) bringt eine rhythmische Belebung in das Thema und damit auch einen Imitationsbruch.

5. Rhythmische Faktoren

Wenn das Anfangsthema einer Komposition in isometrischer, oder beinahe isometrischer, Gestalt auftritt, läßt Palestrina gewöhnlich die folgende Stimme einen freien Kontrapunkt ihr entgegen singen, um dann erst der dritten Stimme wieder das isometrische Thema zu geben. Letzterem folgt derselbe freie Kontrapunkt, welcher das Anfangsthema begleitet hat.[1] Der Komposition wird damit rhythmisches Leben verliehen. Gelegentlich läßt Palestrina die zweite Stimme mit strenger Imitation der ersten anfangen, um sie dann nach ein paar Takten abweichen zu lassen, obwohl die Imitation für die volle Dauer des Themas hätte fortgesetzt werden können. Wo der letztere Weg eingeschlagen wird, wird die strenge Imitation aufgegeben, so daß die Komposition rhythmisch bereichert wird. Im folgenden Beispiel bringt die zweite Stimme das Thema in seiner isometrischen Form, während die erste Stimme abweicht:
XXIII,43/1-9.



1) Vgl. VIII,6/1-9, S.85



Der Altus könnte das Thema genau so singen, wie es in dem Cantus und Tenor erscheint, aber dies würde die Aufgabe des rhythmischen Impulses zur Folge haben. Der Altus kann als eine Rhythmisierung des ursprünglichen Themas angesehen werden.

In den beiden folgenden Fällen finden sich ebenfalls Abweichungen vom Thema, obwohl strenge Imitation möglich wäre: XXIII,22 (Altus, welcher anfängt, weicht ab); XXIV,15 (Tenor weicht ab).

VI. Der Kanon

A. Allgemeines

Palestrina hat insgesamt 130 Kanons komponiert.[1] Sie unterscheiden sich in zwei Gruppen, nämlich reine Kanons, d.h. solche, worin alle Stimmen der Komposition am Kanon teilnehmen, und Mischkanons, d.h. Kanons, welche von freien Stimmen begleitet werden. Die Kanons kommen hauptsächlich in den von Palestrina gebrauchten Hauptformen vor, nämlich Messen, Motetten, Hymnen und Magnificat. Beinahe alle gebräuchlichen Kanontypen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts werden im Werk Palestrinas gefunden.[2] Auffallend ist zwar die schwache Vertretung von Proportions-, Krebs-, Gegenbewegungs- und Spiegelkanons. Von erstgenannten drei Typen kommt nur ein Beispiel von jedem vor und von letztgenanntem überhaupt keines.

An siebzehn Stellen der verschiedenen Kanons treten kleine Unterschiede zwischen Dux und Comes auf, nämlich VIII,34/C,26, VIII,79/AII,44, XV,58/BI, 30, XVI,20/B,36-37, XVII,139/Ba,8-9, XVIII,19/T,16-17, XXI,36/TI,21, XXVII,178/TI,11, II,112/2,8, X,119/AI,14-15, XVII,130/TI,45, XVIII,73/T,60-61, XXVII,134/AII,13, XXXI,48/CII,84, XVII,123/TI,97, X,112/AI,27, XI,39/AII,26. Die folgenden sieben Fälle sind in "Le Opere Complete di Giovanni Pierluigi da Palestrina, Roma, 1939-1955," als Druckfehler

---

1) Wenn alle verschiedenen Teile der Kanonmessen als einzelner Kanon gezählt werden.
Die folgenden Kompositionen sind Kanons oder Mischkanons, obwohl sie in der P.G.A. nicht als solche bezeichnet sind:
Missa, In illo tempore, Agnus Dei, XIX,19;
Missa, Sacerdotes Domini, Qui tollis, XVII,120 und Hosanna, XVII,135;
Responsorium, Seniores populi, XXXII,104;
Hymne, Vexilla Regis, VIII,40

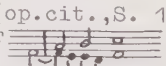
2) Vgl. Tabelle I, S. 137

festgestellt worden: VIII,34/C,26; VIII,79/AII,44; X,112/AI,27; X,119/AI,14-15; XI,39/AII,26; XXVII, 134/AII,13; XXVII,178/TI,11.[1] In den folgenden drei Beispielen treten außergewöhnliche Dissonanzen bei der Veränderung auf - ganz deutliche Druckfehler: XV,58/BI,30; XVII,139/Ba,8-9; XVIII,19/T,16-17. In den übrigen sieben Fällen können Dux und Comes zur Übereinstimmung gebracht werden, ohne daß Fehler entstehen. Da die Änderung in den letzteren Fällen ohne ersichtliche Gründe auftreten, scheint hier eine weitere Reihe von Druckfehlern vorhanden zu sein.

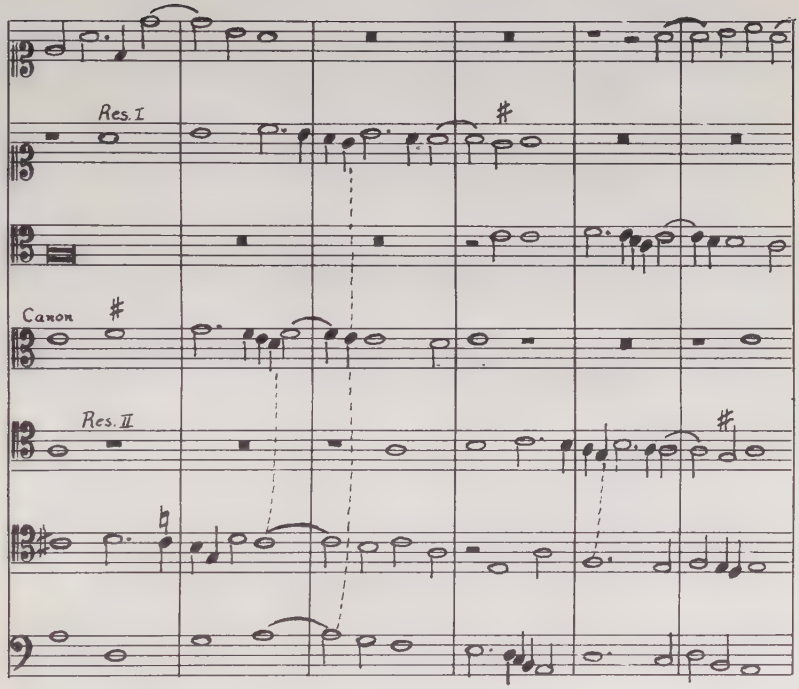
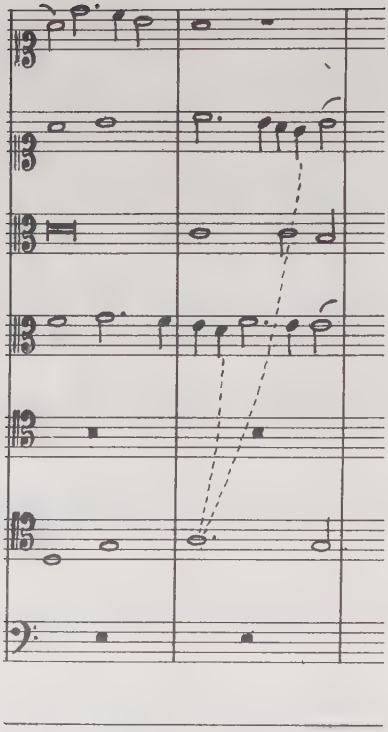
In XII,122/8-12[2] und XXVII,188/27-34 werden unregelmäßige Dissonanzen als Resultat der strengen Durchführung eines Kanons geformt:

---

1) "Le Opere Complete" sind noch nicht vollendet: deshalb können die anderen Fälle nicht verglichen werden.

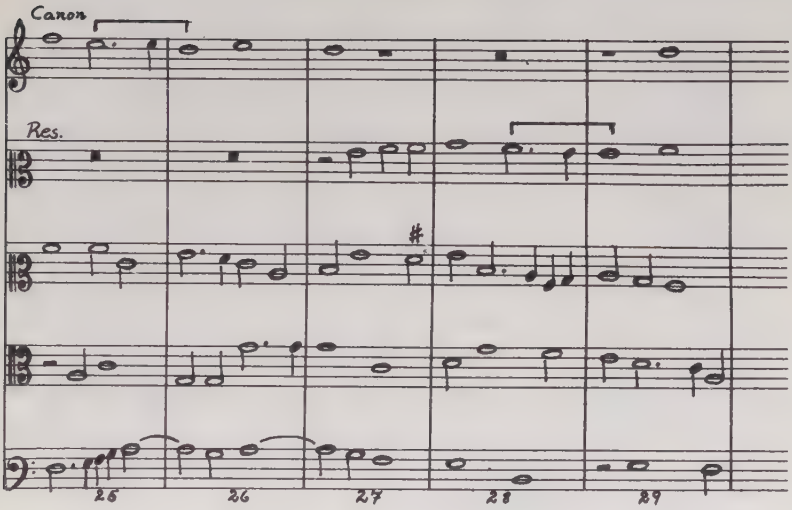
2) Auch von Jeppesen genannt (op.cit.,S. 175) in seiner Behandlung der Figur  als von Palestrina angewandtem Mittel, parallele Quinten auszuschalten.

XXVII, 188/27-34.



Diese Fälle, sowie das folgende Beispiel, scheinen die oben geäußerte Vermutung in Bezug auf Druckfehler zu bestätigen:

X,112/25-29.



Nach "Le Opere Complete" müßte die letzte Quarte der Resolutio im 28. Takt ein A sein, welches mit dem Tenor I eine Septime bilden würde.

Das Material in Bezug auf Engführungsgestalten in den drei- und vierstimmigen Kanons kann am besten in Tabellenform wiedergegeben werden:

(a) Mit normalen Imitationsintervalle:

Typus	Imit. Int.	Kanon	Bemerkungen
1.(a)	Einklang	XXX,3	Reiner Kanon; Zeitintervalle gleich.
1.(d)	Quart, Oktave	III,123	Eintritt der 2. Res. verzögert.
	Quint Oktave	XXVII,188	Eintritt der 2. Res. beschleunigt
2.(a)	Quint, Unterquart	I,152	Keinen doppelten Kontrapunkt auf der Duodez.; Eintritt der 2. Res. verzögert.
	Quint, Quart	XII,132	Kein doppelter Kontrapunkt auf der Duodez.; Eintritt der 2. Res. beschleunigt.
	Unterquint, Quart	XIX,34	Reiner Kanon (Benedictus einer Messe); doppelter Kontrapunkt auf der Duodez.; Zeitintervalle gleich.
	Quint, Unterquart	I,158	Doppelter Kontrapunkt auf der Duodez.; Zeitintervalle gleich.
2.(b)	Unterquint, Unteroktave	XII,47	Kein doppelter Kontrapunkt auf der Undez.; Eintritt der 2. Res. beschleunigt.

(b) Mit abnormalen Imitationsintervalle:

1.(a)-(d)	Quart, Septime	I,118	Zeitintervalle gleich.
	Quint, None	XI,152	Zeitintervalle gleich.
	Secunde, Terz	XVII,113 114 115 116 120 123 130 133 134 139	Zeitintervalle gleich. " " " " " " " " " " " " " " " " " "
	Untersecunde Unterterz	XVII,135	Zeitintervalle gleich.
	Unterquart, Unterseptime, Unterdezime	XXX,4	Reiner Kanon (op. dub.); Zeitintervalle gleich; 4 in 1.
	Quint, Septime, Undezime	XI,53	4 in 1; Zeitintervalle der 1. u. 3. Res. gleich; dasjenige der 2. Res. länger.

Zarlino empfiehlt kurze Zeitintervalle. "Die Fugen, bei denen die einzelnen Stimmen in Abständen von bloß einer Minima oder Semibrevispause, oder ähnlichen kleinen Abständen einsetzen, sind leichter zu verstehen, sie prägen sich durch die kurze Aufeinanderfolge der Stimmen dem Gefühl besser ein; daher bemühen sich die Komponisten, die einzelnen Stimmen in der Fuge oder Consequenz so nahe wie möglich aufeinander (in ihren Einsätzen) folgen zu lassen."[1] Palestrina gebraucht gewöhnlich ziemlich große Zeitintervalle für den Eintritt des Comes.[2] Da die Kanon- und freien Stimmen jedoch in der Durchimitation gleichberechtigt sind[3], bildet er Engführungen, in denen das Zeitintervall durchschnittlich von 1/2B bis 2B wechselt.

Imitationsintervalle werden in der Regel so ausgesucht, daß der tonale Zusammenhang der Komposition gewahrt bleibt.[4] Reese[5] stellt es folgendermaßen dar: "If one combines the initial notes sung by the various parts in an opening point of imitation, one will find that they normally form the final chord of the work, ... or its subdominant, ... or its dominant."[6] Hier muß darauf geachtet werden, daß der Stimmeintritt auf der Terz oder Untersext verhältnismäßig wenig vorkommt. In den Mischkanons werden die Anfänge der Kanonstimmen gewöhnlich so ausgesucht, daß sie in dieses Schema herein-

---

1) L.Balmer: Op. cit., S. 149
2) Vgl. Tabelle I. Wohl kommen 1/4B und 1/2B Zeitintervalle manchmal vor, aber diese stehen dann meistens in Zusammenhang mit einem systematischen Gebrauch von Zeitintervallen, z.B. in der Missa "Repleatur os meum laude" oder "Missa Sine nomine" (XVIII).
3) Vgl. S. 125 f
4) Vgl. Tabelle I.
5) G. Reese: Op. cit., S. 466
6) Dies ist auch bei Lassus der Fall. Vgl. L. Balmer, op. cit., S. 150

passen. Wie bei Engführungen[1] werden zwar auch in einer Reihe von Mischkanons unregelmäßige Imitationsintervalle verwendet.[2] Auch hier ist die Unregelmäßigkeit in den meisten Fällen dem systematischen Gebrauch von Imitationsintervallen in einer Kanonmesse zuzuschreiben.[3] Wo es anders vorkommt, sind es meistens die Comes, die abweichen. Der Comes setzt dann gewöhnlich erst nach 7-10 Takten ein. Darin muß eine Tendenz zur Minimalisierung des Kanon-Einflusses auf den Satz gesehen werden.

Beispiele: X,115; X,135; XIII,108; XXIII,69; XXIV,44.

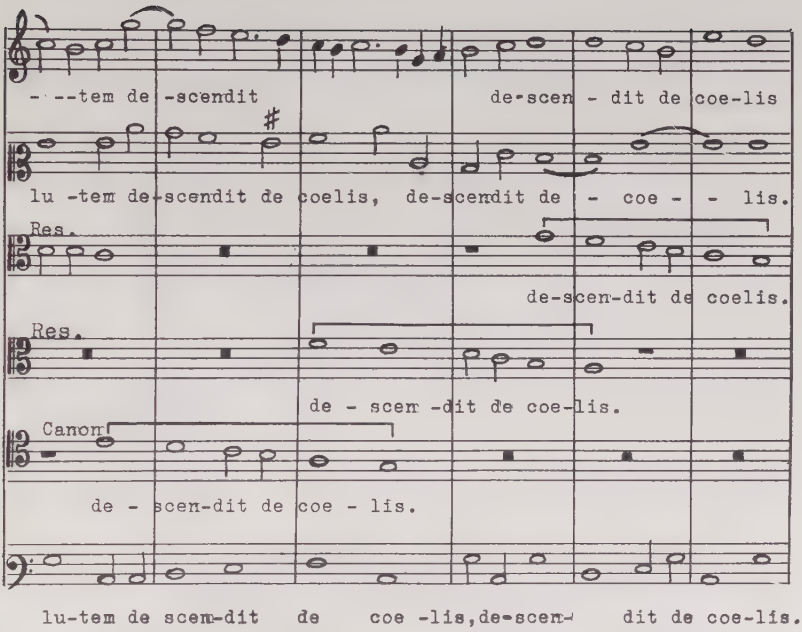
In den Mischkanons ist die Zahl der freien Stimmen nur in einem Fall, nämlich XI,53, geringer als die der Kanonstimmen. In einigen Fällen ist die Stimmenzahl dieser beiden Teile gleich, z.B. in III,123, XII,132, die verschiedenen Teile der Messe "Sacerdotes Domini". In den meisten Fällen erscheint jedoch ein zweistimmiger Kanon in einem fünf- oder sechsstimmigen Satz und ein dreistimmiger Kanon in einem siebenstimmigen Satz. Auch das zeigt, daß Palestrina den Einfluß des Kanons auf den Satz möglichst viel zu begrenzen sucht.[4]

Bei der Intonierung von Phrasen wie "et ascendit in coelum", "descendit de coelis", "qui sedes ad dexteram", usw., ist unverkennbare tonmalerische Gestaltung in die palestrinische kanonische Struktur eingeordnet:[5]

---

1) Vgl. S. 52 und 104
2) Vgl. Tabelle I, S.137
3) Vgl. Tabelle II, S.140
4) Vgl. auch S.125
5) Vgl. auch Samson, J.: Le symbolisme dans les Messes Palestriniennes, in: Revue musicale 20, 1939, S. 19

XVII,123/73-78.



Wie in diesem Beispiel wird die tonmalerische Gestaltung von Palestrina "ganz zwanglos in die Gesamtstruktur eingeordnet, ohne herausfallende melodische Wendungen zu bringen, wie das bei Lasso oder anderen Meistern der Zeit meist der Fall ist."[1)]

---

1) K.G. Fellerer: Op. cit., S. 99. Vgl. auch: G. Reese, op. cit., S. 464 ef. und 473; L. Balmer: Op. cit., S. 104 ff

Symbolik[1]: F.X. Haberl[2] sagt folgendes von der "Missa, Sacerdotes Domini" (XVII): "Das dem Kanon beigefügte "Tres in unum" scheint nicht nur die Art des Satzes und der Auflösung, sondern auch mystische Ideen anzudeuten, wenn man erwägt, daß Pierluigi der Messe den Titel "Sacerdotes Domini" gab; ein liturgischer Text, welcher am Fronleichnamsfest als Offertorium in der Messliturgie steht. Dieses Fest folgt nämlich regelmäßig Donnerstag nach dem Dreieinigkeitssonntag, und Pierluigi scheint sagen zu wollen: 'In Verbindung mit dem Geheimnis der hl. Dreieinigkeit (tres in unum), als Kern und Kanon des christlichen Glaubens (drei Stimmen singen immer höher das gleiche Thema!), will ich in den übrigen drei Stimmen das Geheimnis besingen, welches Leben, Kraft und Freude des Gottesreiches der Kirche ist.' " Auch in den folgenden Hymnen, wo der Akzent auf der Dreieinigkeit Gottes liegt, werden Kanons gebraucht: "Conditur alme siderum", "Hostis Herodes impie", "Ad preces nostras", "Vexilla Regis", "Ave maris Stella", "Ut queant laxis", "Urbo beata Jerusalem" (jeweils im zweiten Vers).

Es ist auffallend, daß von den Kanons, welche in Messen vorkommen, abgesehen von Kanonmessen, alle, bis auf eine[3] in dem Agnus Dei bzw. Agnus Dei II, auftreten.[4] Es scheint, als ob Palestrina den Kanon hier zielbewußt verbunden hat mit demjenigen Teil der Messe, in dem der Sohn Gottes, das Wort, als Kanon des Glaubens, den Mittelpunkt bildet. Auch in manchen Motetten und Hymnen spielt diese Symbolik eine Rolle: "Accepit Jesu calicem", "Jesu nostra redemtio", "Jesu corona virginum", usw.

---

1) Vgl. auch J. Samson: Le symbolisme dans le Messes Palestriniennes in: Revue musicale 20, 1939; Palestrina ou la poesie de l'exactitude, Paris 1939
2) Vorwort, P.G.A. XVII, S. II
3) XIX,34. Vgl. Tabelle II, S. 140
4) Vgl. Tabelle III, S. 142

B. Reine Kanons

Folgende Kompositionen Palestrinas sind reine Kanons:

Missa, Ad Fugam (XI);
Missa, Gia fù chi m'hebbe cara, Benedictus (XIX);
Missa, Sacerdotes Domini, Pleni sunt coeli (XVII);
Canon a 3 all 'unisono (op. dub.), (XXX);
Canon a 4 di quarta (op. dub.), (XXX);

In Zusammenhang mit der "Missa, Ad Fugam", behandelte K.G. Fellerer[1] die folgenden Punkte:

(i) Der Kanon als Grundlage des Satzes wird als reine musikalische Struktur dem Wort gegenüber in den Vordergrund gestellt;

(ii) Der kanonische Zusammenhang der Stimmen in Zweiergruppen: "Die beiden Kanons sind thematisch wohl möglichst einander angeglichen, doch in sich selbständig";

(iii) Die Verteilung des Textes zwischen beiden Kanons;[2]

(iv) Tonmalerei;

(v) Die Verteilung des Gesamtsatzes in eine Reihe selbständige, in sich geschlossene Kanons;

(vi) Akzentische Selbständigkeit der Stimmen im Gegensatz zu Taktordnung.[3]

Seine Folgerungen stellt er wie folgt dar: "Das Eigenartige an dieser Messe ist ihr rein kontrapunktisch bestimmter Bau, der nicht den Ausdruck

---

1) Palestrina, Regensburg 1930, S. 97 ff
2) Vgl. Seite 95
3) Vgl. auch K.G. Fellerer: Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts, Düsseldorf 1926

des Textes betont oder im musikalischen Satz geschlossen erscheint, sondern alles der kontrapunktischen Struktur unterordnet und den Kanon, nicht den Text zum Herrscher im Satze werden läßt."[1]

Zur Illustration mancher der vorgenannten Punkte, folgt hier eine Analyse des Gloria dieser Messe:

Bemerkungen: (i) Thematische Verwandschaft wird angedeutet beim Gebrauch derselben Ziffer in beiden Kanons. Es gibt gelegentlich genaue Übereinstimmung, wie z.B. in 15, wo ein 4 in 1-Kanon entsteht.

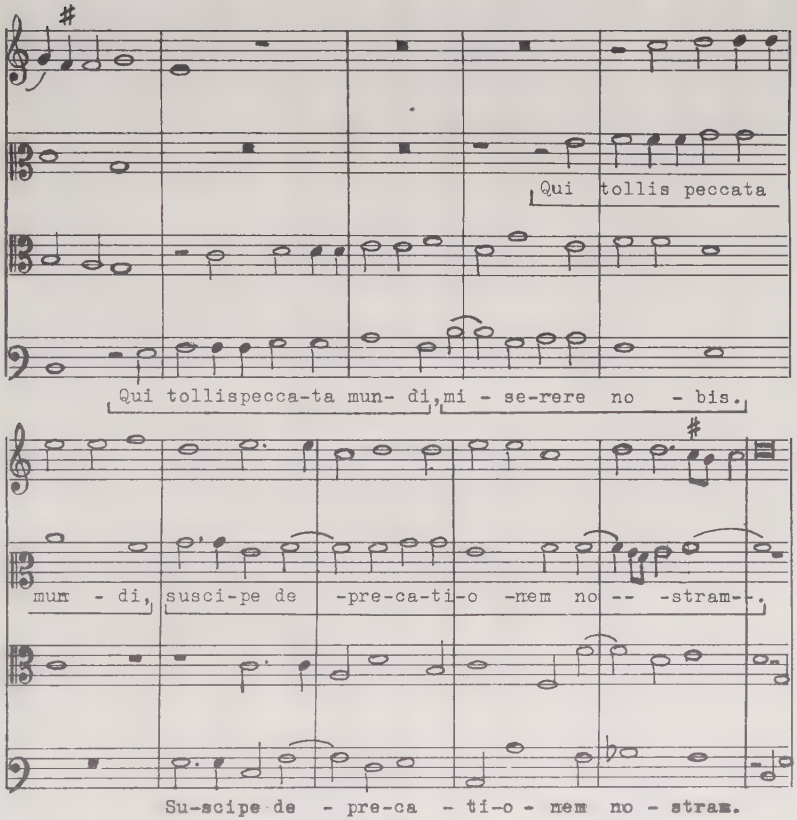
(ii) Der Text ist nach Erscheinen in die zwei Kanons verteilt und mit übereinstimmenden Ziffern versehen.

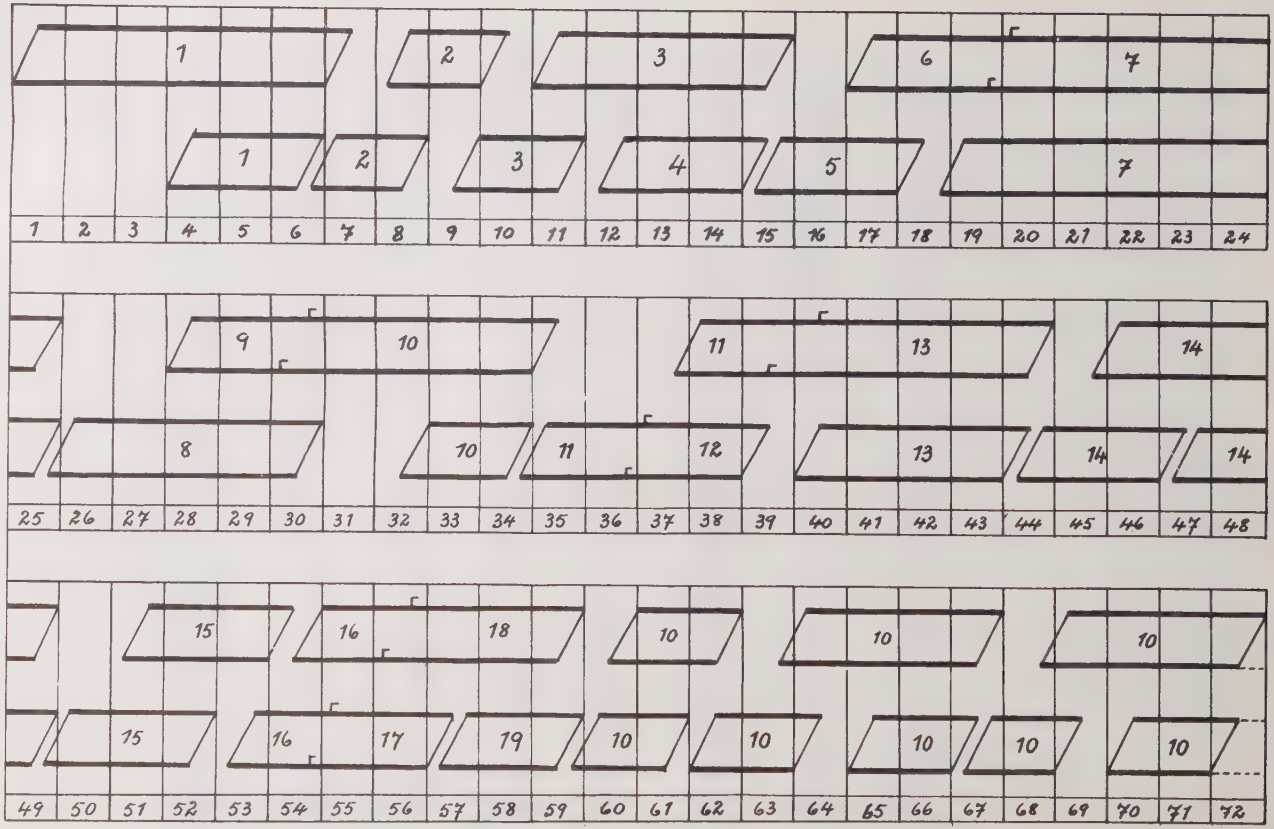
(iii) Die Wiederholung (10) ist von großer formaler Bedeutung, wie bei jedem Reihungsprinzip.[2]

(iv) Das Prinzip verschiedenen thematischen Materials für verschiedene Textteile[3], welches in Palestrinas späteren Werken ausschlaggebend wird, schimmert hier bereits gelegentlich durch:

---

1) Vgl. auch S. 10 ff, bezüglich die Rolle des Kanons bei Josquin.
2) K.G. Fellerer: Op. cit., S. 103
3) Vgl. S. 95

Takte 34-44.

Qui tollis peccata
Qui tollispecca-ta mun- di, mi - se-rere no - bis.
mun - di, susci-pe de -pre-ca-ti-o -nem no -- -stram-.
Su-scipe de - pre-ca - ti-o - nem no - stram.


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24
25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48
49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72

(1. Et in terra pax hominibus bonae voluntatis
(1. Bonae voluntatis

(2. Benedicamus te
(2. Laudamus te

(3. Glorificamus te
(3. Adoramus te

(
(4. Glorificamus te

(
(5. Gratias agimus tibi

(
(6. Propter magnum gloriam tuam

(7. Domine Deus, Rex cœlestis Deus Pater omnipotens
(7. Domine Deus, Rex coelestis Deus Pater omnipotens

(
(8. Domine Fili unigenite Jesu Christe

(
(9. Jesu Christe

(10. Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris
(10. Filius Patris

(11. Qui tollis peccata mundi
(11. Qui tollis peccata mundi

(
(12. Miserere nobis

(13. suscipe depreccationem nostram
(13. suscipe depreccationem nostram

(14. Miserere nobis
(14. Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis

(15. Quoniam tu solus sanctus
(15. Quoniam tu solus sanctus

(16. Tu solus Dominus
(16. Tu solus Dominus

(
(17. Tu solus Altissimus

(
(18. Tu solus Altissimus

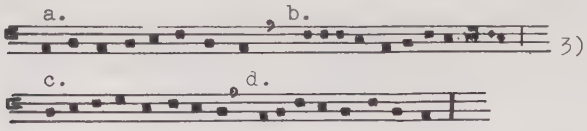
(
(19. Jesu Christe
10. Cum Sancto Spiritu. In gloria Dei Patris. Amen.

Die "Canon a 3 all 'unisono" und "Canon a 4 di quarta in quarta" sind beide textlose Zirkelkanons.[1] Die anderen genannten reinen Kanons zeigen dieselben Eigenschaften wie diejenigen der "Missa, Ad Fugam", außer daß der Text von den verschiedenen Kanonstimmen ganz gesungen wird.[2]

C. Mischkanons

a) Kanonische Anwendung eines übernommenen thematischen Materials

Das thematische Material der "Missa, Ad coenam Agni providi" (X) basiert in großem Maße auf der gleichgenannte Hymne[2]:



3)

1) Vgl. S. 104 und Tabelle I und II für weitere Einzelheiten
2) Vgl. Tabelle III
3) Vgl. "Antiphonarium Monasticum secundum traditionem Helveticae congretionis Benedictinae, Pars secunda", 1943

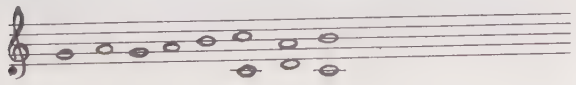
Die kanonische Anwendung von a in dieser Messe kann tabularisch wie folgt zusammengefaßt werden:

Note des Themas, auf welcher die 2. St. ansetzt.	1.	2.	3.	4.	6.
Quart	Gloria,T, AI, 1.	Et in Sp. T,AII, 1.	,		Kyrie I, AII,AI, 5.
Unterquart	Credo,C, AII, 5.	Kyrie I, AI,T, 1.		Cruc.,T,B, 2.	
Unterquint			Credo,T,B, 1.	Sanct., Kanon, 1.	Kyrie I, Kanon, 3.
			Et inc., kanon, 1.	Agn.D.I, kanon, 2.	Qui tol., Kanon, 2.
			Cruc., C, T, 1.		Credo, Kanon, 5.
			Et in Sp., Kanon, 4.		Hosan., I Kanon, 1.
			Pleni sunt T,B, 1.		Hosan.,II Kanon, 1.
					Agn.D.II, Kanon, 2.
Oktave					Pleni sunt B,AI, 2.
None		Kyrie I AI,C, 8.			

Erklärungen: (i) Die Stimmen werden wiedergegeben in der Reihenfolge des Eintritts;

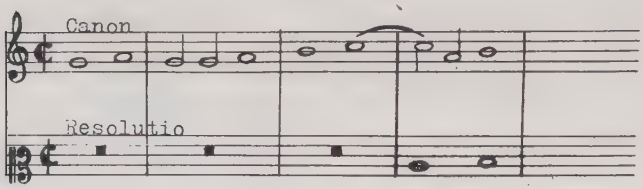
(ii) Die Ziffern beziehen sich auf den Takt des entsprechenden Teils, in dem die erstgenannte Stimme eintritt.

Hauptsächlich mit Hilfe der Rhythmisierung des Hymnenthemas werden die verschiedene Eintritte der zweiten Stimme ermöglicht. Der Eintritt der zweiten Stimme auf der sechsten Note des Themas in der Unterquinte hat in der isometrischen Form des Themas die Bildung einer Septime als drittes Intervall zur Folge:



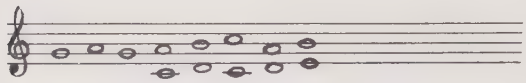
In dem Kyrie I, Qui tollis, Credo und Hosanna I und II, wird das Problem gelöst, indem die sechste und siebente Note des Themas im Dux jeweils mit der ersten Note des Comes erklingt:

Qui tollis, Takte 2-4.

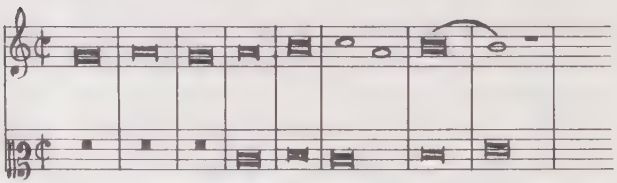


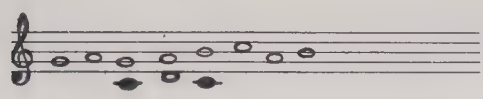
Das Anfangsthema des Agnus Dei II schließt auf der sechsten Note des Hymnenthemas.

Wenn die zweite Stimme auf der vierten Note des Themas in der Unterquinte eintritt, entstehen parallele Quinten als vierte und fünfte Intervalle:



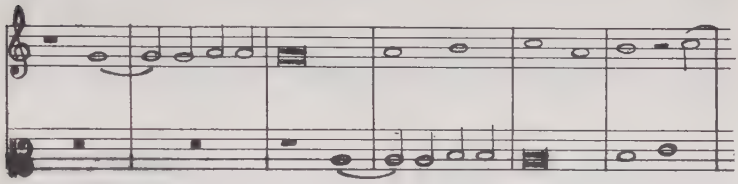
In dem Sanctus erscheint der Kanon wie folgt in den Kanonstimmen:

Takte 1-8.

In dem Et in Spiritum tritt die Resolutio auf der dritten Note des Themas auf der Unterquinte ein. In der isometrischen Form des Themas ergibt diese Form des Eintritts Quinten als erste und zweite Intervalle:



Durch Rhythmisierung des Themas wird die Parallelführung in der Messe ausgeschaltet:

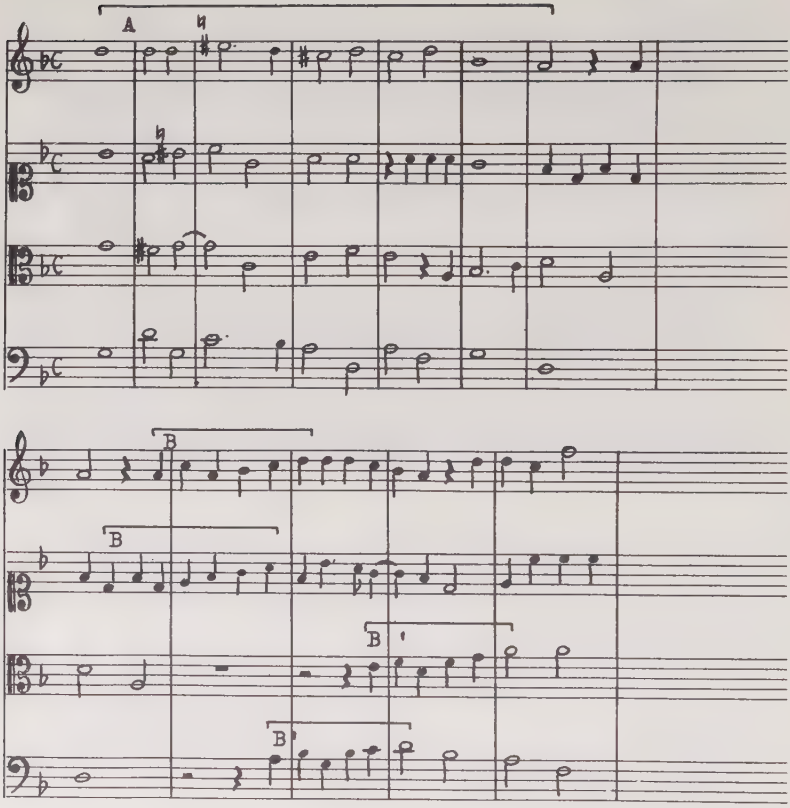
Et in Spiritum, Takte 4-9.

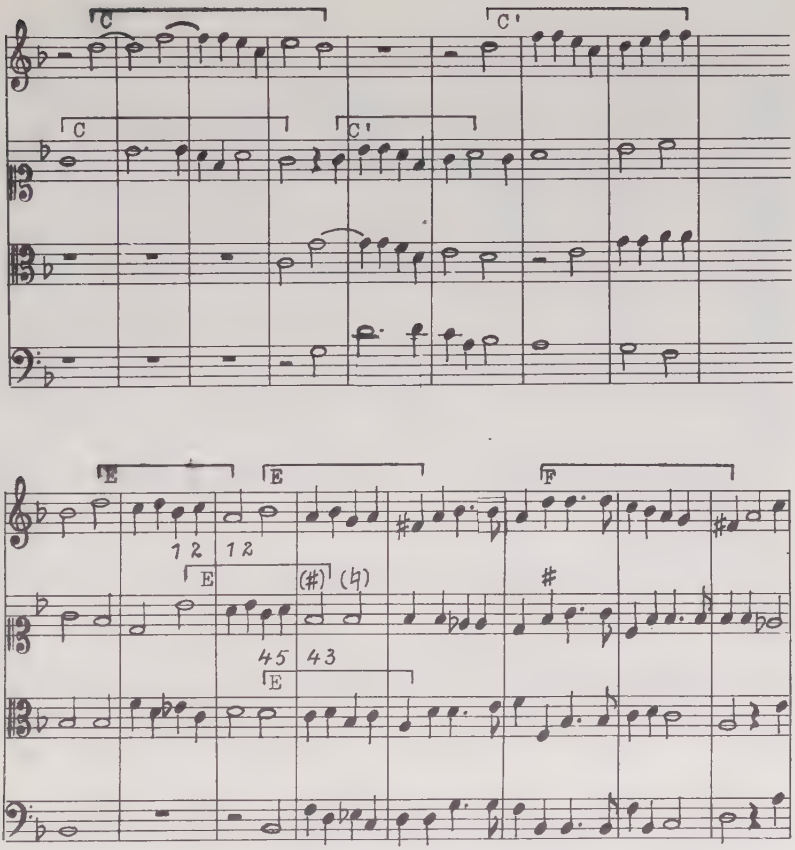


Bei den freien Stimmen oder einer freien Stimme und einer Kanonstimme treten öfters Änderungen des Themas auf, den verschiedenen in Abteilung V genannten Faktoren zufolge.

Vorlage für die "Missa, Primi Toni", (XII) ist Domenico Ferabosco's Ballata "Io mi son giovinett'e volontieri."[1] Die folgenden Teile dieser Ballata werden in der Messe gebraucht[2]:

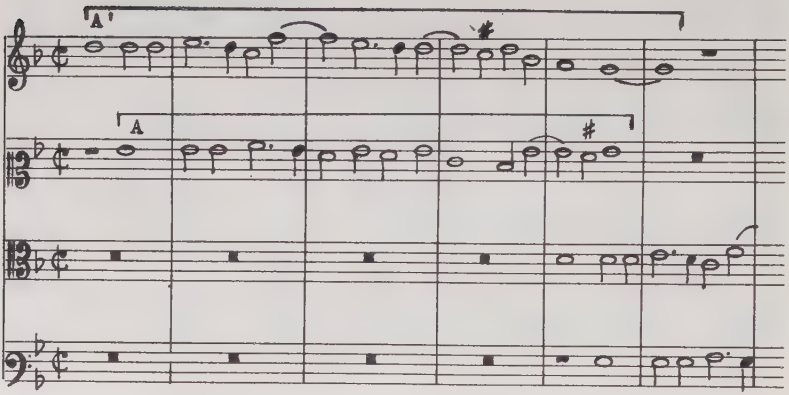
1) Vgl. Tabelle III
2) Vgl. A. Einstein: "The Italian Madrigal", Princeton 1949, Bd. III, S. 56


A
B
B
B
B



A wird als Einzelthema verwendet und kanonisch behandelt in dem Kyrie I, Gloria, Qui tollis, Credo,

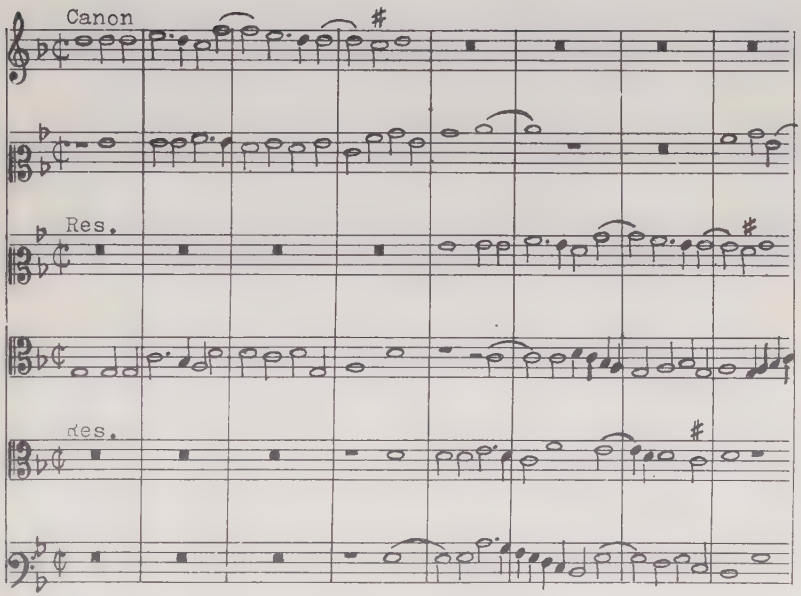
Et incarnatus est[1], Sanctus, Benedictus und Agnus Dei I und II. Im Kyrie nimmt die kanonische Aufstellung des Themas die folgende Form an:



1) In den ersten sechs Takten wird der Anfang der Ballata fast wörtlich wiedergegeben.

Im Anfang des Agnus Dei II verwendet die Kanonstimmen A':

Takte 1-8.

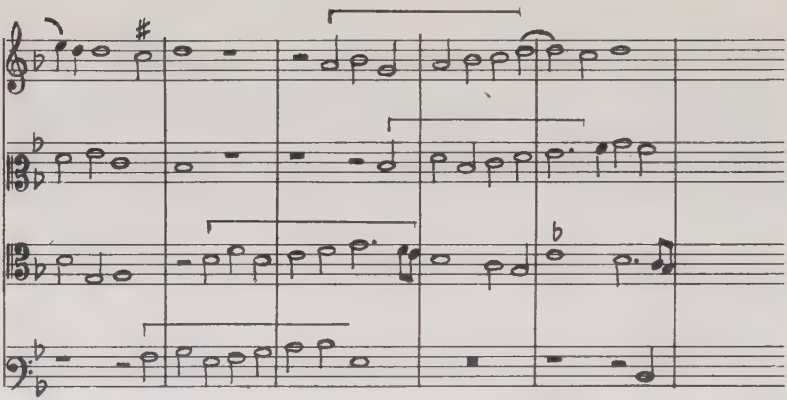


Die Resolutiones bringen die Umkehrung zum Cantus und Altus II. Hierfür ist der Bassus unentbehrlich (Unschädlichmachung der Quarten zwischen Resolutio I und II). Der Symmetrie halber tritt der Tenor mit dem Cantus und Altus zusammen auf.

B wird im Kyrie I, Qui tollis, Credo und Agnus Dei I verwendet. In der Vorlage tritt die zweite Stimme in der Quinte, auf der dritten Note des Themas ein. Zu dieser Form des Kanons treten in dem

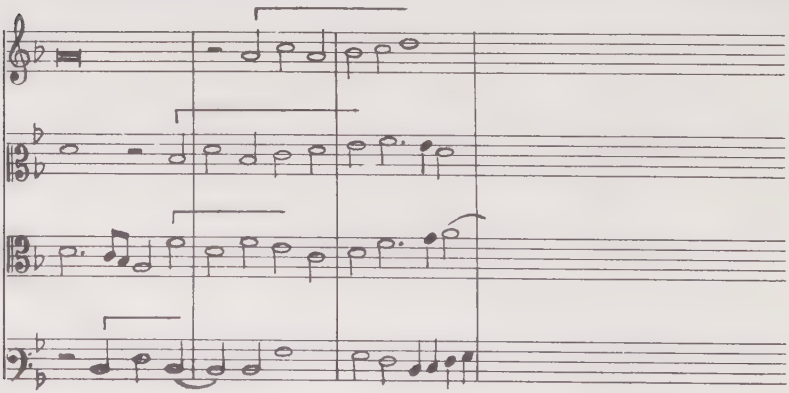
Agnus Dei I zwei verschiedene Durchführungen des Themas:

1. Agnus Dei I, Takte 12-16.



Der Altus tritt auf der dritten Note des Themas in der Unterquinte ein. Die Anfangsquarte wird unschädlich gemacht durch den Gebrauch des G im Bassus.

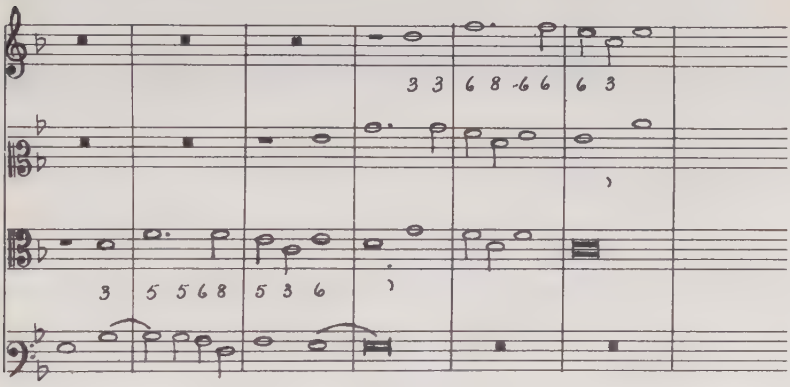
2. Agnus Dei I, Takte 22-24.



Der Altus imitiert den Bassus in der Oktave und fängt auf der dritten Note des Themas an. Gleichzeitig mit dem Altus tritt der Tenor ein mit der Imitation des Themas in Gegenbewegung. Der Eintritt des Cantus ist im Hinblick auf den Altus normal.

C kommt in der Messe in dem Christe, Kyrie II, qui tollis, Credo, Et resurrexit und Et in Spiritum vor. Die zweite Stimme tritt in der Ballata auf der zweiten Hälfte der ersten Note, in der Quinte, ein. Der Anfang des Christe stellt bereits neue kanonische Strukturen dar:

Takte 1-6.

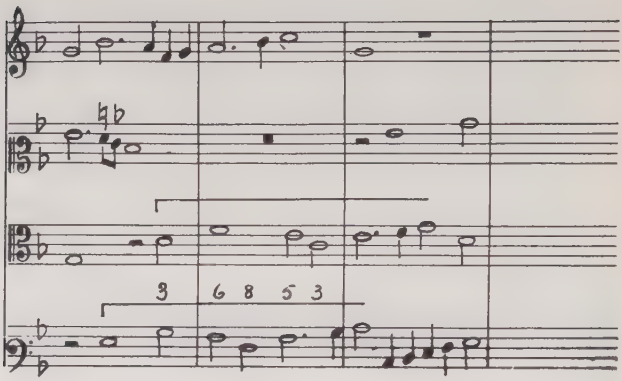


Bassus und Tenor: Quinte; Tenor tritt auf der zweiten Note des Themas ein;

Tenor und Altus: Quarte; Altus tritt auf der fünften Note des Themas ein;

Altus und Cantus: Quinte; Cantus tritt auf der zweiten Hälfte der zweiten Note des Themas ein.

Eine vierte Möglichkeit zeigt sich im Credo: Takte 49-51.



Die Ballata zeigt zwei mögliche Imitationsformen des E:

(i) Eintritt auf der vierten Note des Themas in der Unterquinte;

(ii) Eintritt auf der vierten Note des Themas in der Unterterz.

In (i) erscheinen Dissonanzen, deren Gebrauch in dem "stilus gravis" nicht zugelassen ist. Die verschiedenen kanonischen Eintritte in der Messe können in Tabellenform zusammengefaßt werden:

Note d. Themas auf welcher die 2. St. eintritt	2.	3.	5.
Quart	Kyrie II, T,C, 28.		Kyrie II,B,T,27.
Unterquart		Christe,A,B,20.	
Quint	Credo,B,T,56		
Unterseptime	Kyrie II,T,B, 28.		

Eine Verwendung des F findet sich u.a. in dem Kanon des Agnus Dei II. Die ersten acht Noten dieses Themas werden genau übernommen und erscheinen zwischen Resolutio I und II im Abstand von einer halben Brevis, in der Quarte.

Vorstehende Auslegung der palestrinischen Kanontechnik in Bezug auf bereits bestehendes thematisches Material läßt sich mehr oder weniger auf alle gleichartigen Werke Palestrinas anwenden.[1] Der Hauptakzent fällt auf die Erschöpfung der kanonischen Möglichkeiten der gegebenen Thematik in Bezug auf Imitations- und Zeitintervalle. Die anderen kanonischen Techniken, z.B. Vergrößerung, Verkleinerung, Krebsgang, usw. kommen nur sporadisch vor.

b) Thematischer Zusammenhang zwischen Kanon- und freien Stimmen

(i) Bei Palestrina tritt eine Veränderung in Bezug auf die Behandlung des Kanons ein, indem die kanonische Arbeit als Selbstzweck von einer Einordnung des Kanons in das Satzganze abgelöst wird.[2] In seiner Besprechung der sechsstimmige Motette "Accepit Jesus calicem" (III), wovon drei Stimmen einen Kanon bilden, äußert K.G. Fellerer sich wie folgt: "Schon dadurch, daß die führende Kanonstimme nicht den Satz eröffnet, sondern erst später eintritt, wird deutlich, daß der Kanon nicht mehr der Träger des Satzes, sondern gleichberechtigt in das Stimmenganze eingefügt ist. Dabei suchen die drei freien Stimmen sich thematisch an den Kanon anzuschließen, bzw. ihn vorauszunehmen."[3]

---

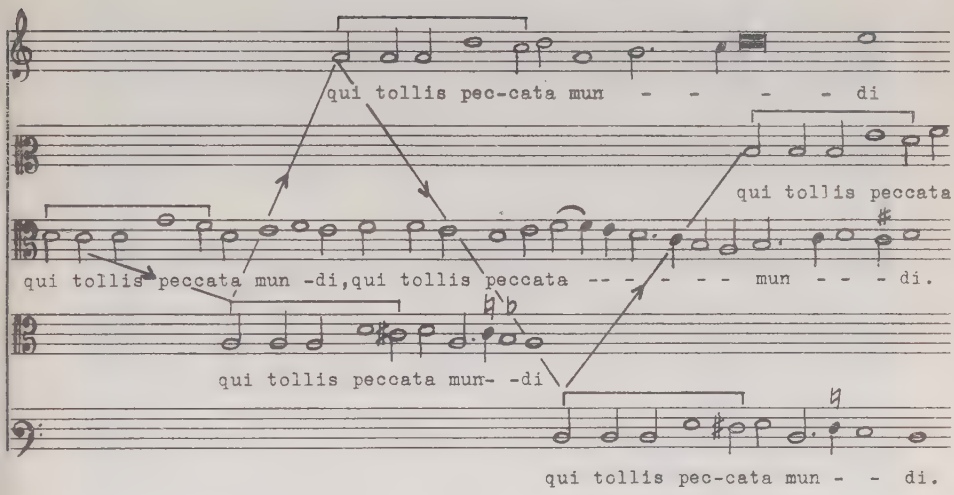
1) Vgl. Tabelle III
2) K.G. Fellerer: Palestrina, S. 97
3) Idem, S. 101. Vgl. auch M.Haller: Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang, Regensburg 1891, S. 327;
J. Samson: Palestrina ou la poesie de l'exactitude, Paris 1939, S. 43

Der Kern der Sache ist hierin bereits deutlich dargestellt worden. Die folgende Analyse des Agnus Dei II der "Missa, Panis quem ego dabo" (XIV), dient der Aufgabe, Vorhergehendes zu illustrieren, sowie auch auf bestimmte hinzukommende Faktoren hinzuweisen. Zum Verständnis des allgemeinen Baus dieses Satzes folgt zunächst Fellerers[2] zutreffende Beschreibung des Motettensatzes: "Ein Motettensatz besteht aus einer Anzahl von Abschnitten. Sie sind nach dem Text gegliedert und unter sich textlich einheitlich, d.h. der Text wird in einzelne Abschnitte zerlegt, jedem dieser Abschnitte eine bestimmte Melodie (bestehend aus Themenkern und freier Weiterführung) zugeteilt und diese Melodie in einem Motettensatz geschlossen thematisch durchgeführt. Diese Abschnitte werden nun in den verschiedenen Arten aneinandergereiht."

Die schematische Wiedergabe (Seite 131-132) zeigt den allgemeinen Aufbau des Sanctus. Der Kanon ist durch ▬▬ , die freien Stimmen sind, soweit sie thematische Verwandtschaft mit dem Kanon zeigen, durch ▬▬ , und soweit sie frei geführt werden, durch ▬▬ , dargestellt.[3] Hierdurch wird klar, wie die Stimmen in typischen motettischen Durchimitationen zusammengefaßt werden. Die Kanonstimmen weisen in der Durchimitation wie irgendwelche andere Stimmen gleiche Beziehungen auf: Deren Anfangsnoten stimmen überein mit denjenigen der anderen Stimmen; sie singen dieselben Worte; sie imitieren die anderen Stimmen (Themenkern) oder können von den anderen Stimmen imitiert werden. C erscheint z.B. wie folgt:

---

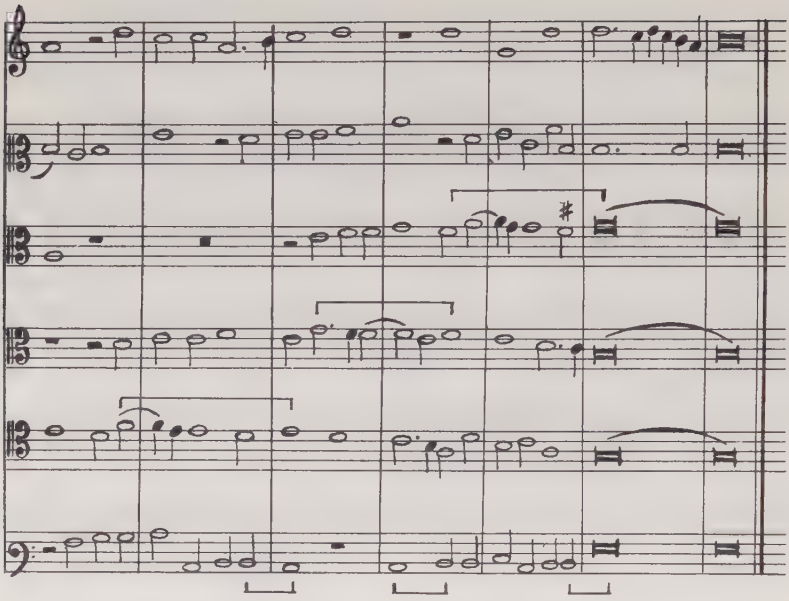
2) Op. cit., S.120
3) Vgl. K.G. Fellerer: Palestrina, S.103 ff



Wie "der Kanon in das Satzganze hereingestellt ist, ohne selbst den Satz zu bestimmen",[1] kann weiter illustriert werden durch die Kadenzbehandlung[2] Palestrinas. Der Einfluß ausgesprochener melodischer Kadenzformeln, welche im Dux bei Vollkadenzen vorkommen, wird öfters absichtlich in den Comes durch eine veränderte Harmonisierung verringert:

1) K.G. Fellerer: Op. cit., S. 103
2) Vgl. S. 106 für andere Faktoren

XVII,133/27-33.



Es kommt auch vor, daß eine melodische Kadenzformel im Dux ohne die harmonische Unterstützung einer Vollkadenz gebraucht wird. Bei ihrem Auftreten im Comes kommt sie harmonisch zu ihrem Recht.

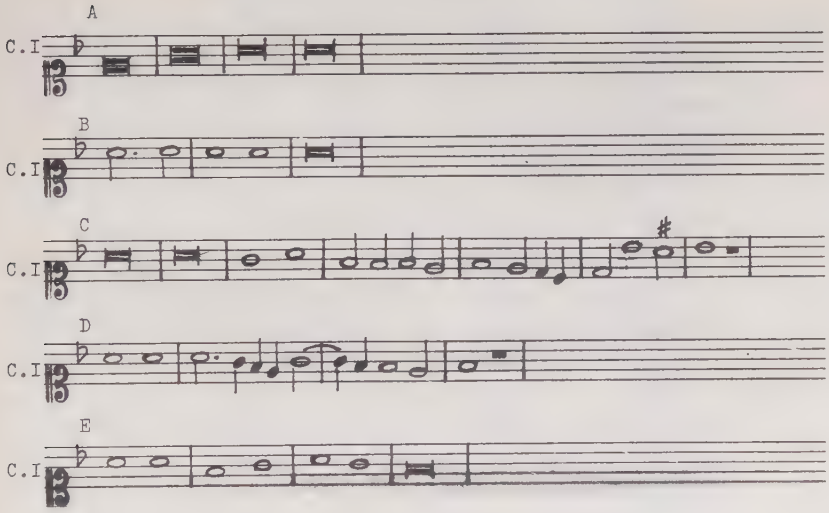
(ii) Obwohl das Vorhergehende charakteristisch ist für die Mehrzahl der Mischkanons, liegt eine Anzahl vor, in denen der thematische Zusammenhang zwischen Kanon und freien Stimmen außergewöhnlich schwach ist; dies vor allem in Palestrinas früheren Werken, in denen die Kanonthemen gelegentlich einem Cantus Firmus gleichen. Die Kanonbehandlung ist dann ähnlich wie die durch die Franko-flämischen Schule von Komponisten gepflegte.[1)]

---

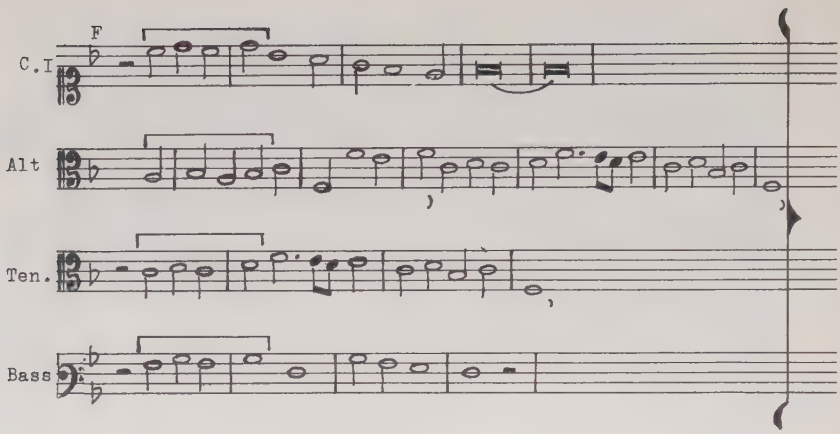
1) Vgl. ... 9 f

Ein solcher Fall tritt auf in dem Magnificat Sexti Toni (XXVII,257).[1] Die beidseitige thematische Verwandtschaft zwischen den Stimmen kann wie folgt schematisch dargestellt werden: (Seite 133-134)

Um das Maß der Verwandtschaft der kontrapunktierenden Stimmen mit dem Kanon zu zeigen, werden die Stimmen, wie sie in F erscheinen, untereinander geschrieben. Zunächst die verschiedenen Kanonthemen:



1) Dieses Magnificat kommt vor im 3. Buch Magnificat, welches von F.X. Haberl im Vorwort zum Band XXVII des P.G.A., S. II, als in der periode 1551-1554 komponiert, bezeichnet wird.



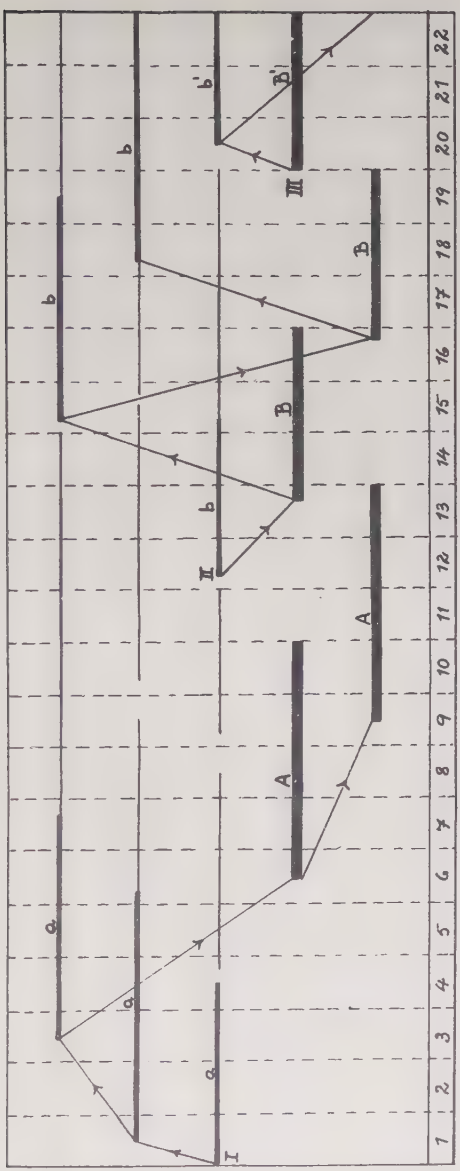
Im Ganzen genommen, kann hier von Motetten-Arbeit kaum die Rede sein.

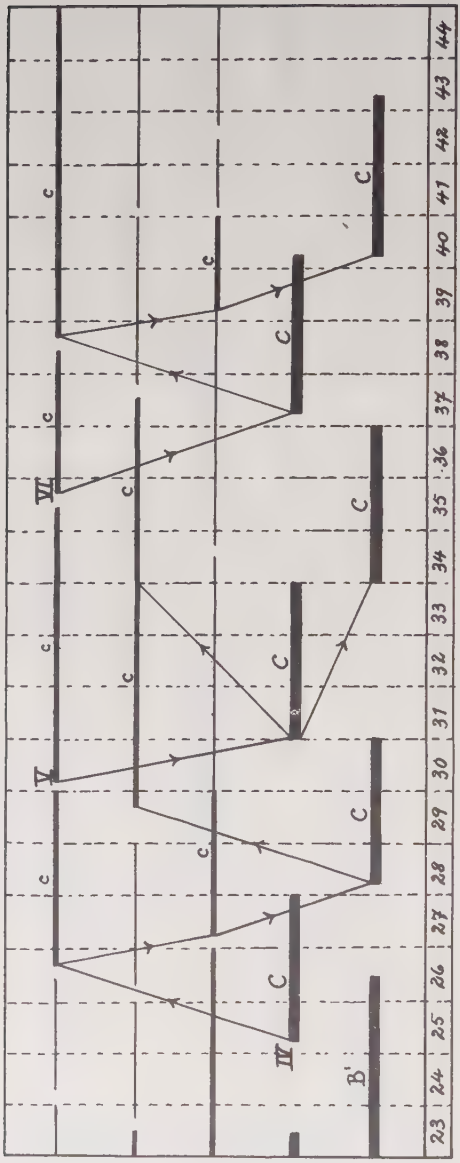
Weitere Beispiele: XXXII,45; XII,190; VIII,68; VIII,79; VIII,150; VIII,129; XV,58; XVI,20; XXVII, 103; XXVII,211 (Gegenbewegungskanon); X,112.

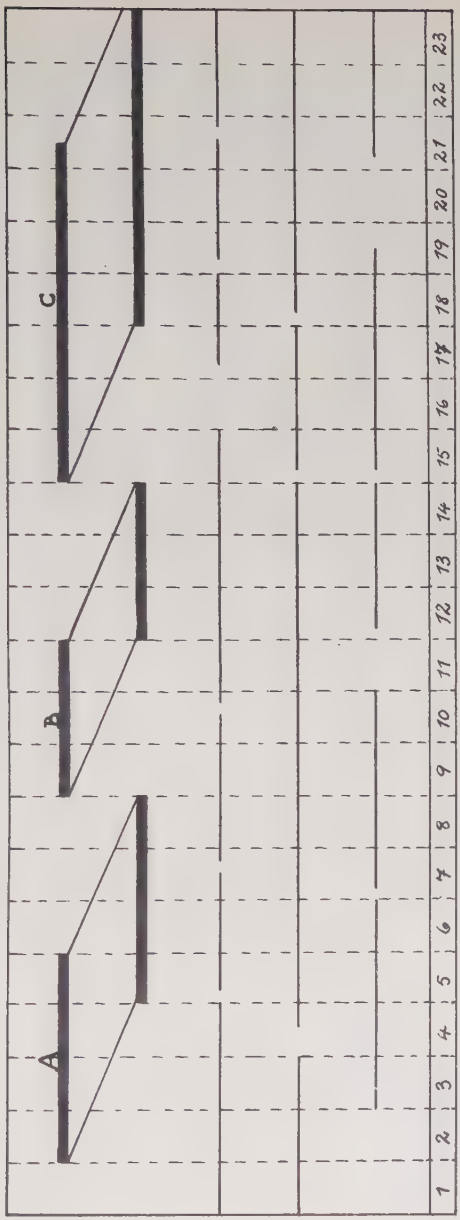
Die Art Kanonbehandlung wie in (i) beschrieben muß deshalb gesehen werden als das typisch palestrinische, welche sich aus der Art der Kanonbehandlung wie in (ii) beschrieben, entwickelt hat. Wie Palestrina die Cantus-Firmus-Arbeit in den Motettensatz übergehen läßt[1], so auch bei dem Kanon, um eine Verschmelzung der Cantus-Firmus-, Kanon- und Motetten-Arbeit, welche in seinen späteren Werken kennzeichnend ist, zu erzielen.

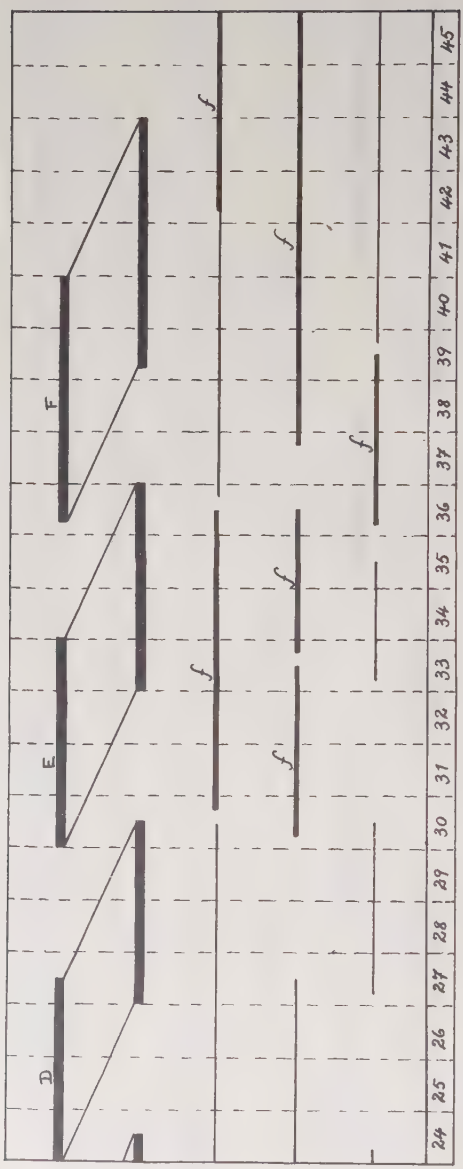
---

1) K.G. Fellerer: Palestrina, S. 73


1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
I
II
III
a
a
a
b
b
b
b'
A
A
B
B
B'


23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
B'
III
IV
V
VI
C
c


A
B
C
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23


D
E
F
f
f
f
f
f
f
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45

VII. Schlußbemerkungen

"Palestrina has sometimes been considered as too conservative for his period. It is correct to look upon him as in some ways conservative, but not on the grounds usually advanced. In certain aspects of detail his technique was 'modern', in the larger aspects, it was conservative."[1] Diese Feststellung ist zutreffend für Palestrinas Kanongebrauch und -technik.

Es ist bereits erwähnt worden, daß es die allgemeine Neigung in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts war, den Kanon immer weniger zu verwenden. Komponisten, welche in ihrer Jugend den Franco-flämischen Kompositionsstil geübt hatten, haben in ihren späteren Werken den Kanon entweder ganz und gar links liegen lassen (Willaert), oder die Durchimitation an dessen Stelle vielfach verwendet (Gombert, Clemens non Papa). Diese Tendenz zur Ablehnung des Kanons lebt auch in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts weiter.[2] Aus diesem Grunde wurde der vielfältige Gebrauch des Kanons durch Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts[3] oft als eine konservative Eigenschaft des Komponisten betrachtet und mit der Franco-flämischen Tradition der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts gekoppelt.[4]

Es ist richtig, Palestrina als konservativ zu bezeichnen in dem Sinne, daß er noch vom Kanon Ge-

---

1) G.Reese: Op. cit., S. 169
2) Idem, S. 508 ff (Lassus), und 496 ff (A.Gabrieli)
3) Vor allem Komponisten im Einflußbereich von Palestrina, z.B. da Victoria, Nanino, de las Infantas. Vgl. G. Reese, op. cit., S. 608, 482 und 609
4) Vgl. W. Kurthen: Die Gotik des Palestrinasstils, in: Gregoriusblatt, Jg. 48

brauch machte. Darin verbindet er sich dann auch mit der Franco-flämischen Schule. Vorhergehende Detail-Analyse seiner Kanontechnik zeigt aber, daß er sich dabei vollkommen von seinen Vorgängern unterscheidet, und daß die mehr "modernen" Tendenzen, wie Homophonie, Wohlklang, "Verklärung des Wortes im Musikalischem"[1], auf einer ihm charakteristischen Weise angewendet werden. Er schließt wohl bei Josquin an in seiner Reaktion gegen ungezähmte Dynamik und Überbetonung der polyphonen Technik der vorigen Generation[2], weiß aber auch die Josquinischen Formen so anzuwenden, daß es seinen eigenen künstlerischen Idealen Genüge tut. Im Gegensatz zu Josquin gebraucht Palestrina beinahe ausschließlich Mischkanons[3], entsagt fast ganz den sogenannten kanonischen Künsten (Krebs-, Gegenbewegungs-, Spiegel-, Proportionskanons), läßt den Kanon mit Hilfe von motettischer Arbeit sich völlig in den Satz auflösen[4], duldet kein Imitationsbruch im strengen Kanon[5] und verleiht seinem Kanongebrauch eine eigenartige Symbolik. Ohne in Extreme zu verfallen, balanciert er in der Durchimitation Kontrapunkt und Homophonie und "faßt diese beiden konträren Stilrichtungen zu der satztechnischen Einheit zusammen, die als Ideal des kirchlichen[6] Vokalstils erscheinen könnte."[7] Auch den Kanon bringt Palestrina in Einklang mit seinem Stilideal von Ausgeglichenheit.

---

1) K.G. Fellerer: Op. cit., S. 169
2) C. Sachs: The Commonwealth of Art, S. 126
3) Josquin gebraucht wohl auch Mischkanons, aber mehr im Sinne eines "Kanon mit zusätzlichen Stimmen." Vgl. S. 10 f
4) "Imitierenden freien Stimmen" kommt bei Josquin nur sporadisch vor. Vgl. auch Reese, op. cit., S. 269 bezüglich Imitation bei de la Rue, und Text S. 125
5) Vgl. S. 99 f
6) Zu verstehen als für die Römisch-Katholische Kirche zutreffend.
7) K.G. Fellerer: Op. cit., S. 169

Tabelle I.

chnis sämtlicher in Palestrinas Werken auftretenden Canones,
mitationsintervallen geordnet.

	Imit.-Interv.	Werk-gattung	Titel	Zeit-Interval	Bandzahl
in 1	Oktave	Messe	Repleatur os meum laude (Kyrie I)	4B	XII
	Unter-oktave	Messe	Virtute Magna (A.D.II)	3B	X
			Spem in alium (A.D.II)	6B	XII
			Veni sponsa Christe (A.D.II)	3B	XVIII
			Sine nomine (Kyrie II)	3/4B	XVIII
		Hymne	Ad preces nostras	3B	VIII
			Ave maris stella	3B	VIII
			Proles de coelo prodiit	3B	VIII
	Septime	Messe	Repleatur os meum laude Christe	3 1/2B	XII
			Sine Nomine (A.D.II)	2 3/4B	XVIII
	Unter-septime	Messe	Sine Nomine (A.D.I)	2 1/2B	XVIII
	Sext	Messe	Repleatur os meum laude (Kyrie II)	3B	XII
			Sine Nomine (Sanctus)	2 1/2B	XVIII
	Unter-sext	Messe	Sine Nomine (Hosanna)	2 1/4B	XVIII
	Quint	Messe	De Beata Virgine (A.D.II)	2B	XI
			Repleatur os meum laude (Gloria)	2 1/2B	XII
			Repleatur os meum laude (Qui tollis)	2 1/2B	XII
			Jesu nostra redemtio (A.D.II)	2B	XIII
			Emendemus (A.D.II)	2B	XVI
			Quem dicunt homines (A.D.II)	2B	XVII
			Sine Nomine (Kyrie I)	1/4B	XVIII
			Ave Regina (A.D.II)	2B	XVIII
			Pater noster (A.D.II)	1 1/2B	XXIV
			Panem nostrum (A.D.II)	1B	XXIV
			Ad coenam Agni providi (Gloria)	3B	X
		Hymne	Conditur alme siderum	2B	VIII
			Hostis Herodes impie	2B	VIII
			Aurea luce	1B	VIII
			Jesu corona virginum	2B	VIII
		Motette	Cum ortis fuerit	3B	III
			Rex pacificus	3B	III
			Columna es immobilis	2B	III
		Magni-ficat	Quarti toni	2B	XXVII
			Quarti toni	2B	XXVII
			Quarti toni	3B	XXVII
			Estote fortes	2B	XXXI
			Per lignum (op. dub.)	1B	XXXI

	Unter-quint	Messe	Ad Coenam Agni Providi		X
			Kyrie I	2B	
			Kyrie II	3B	
			Qui tollis	3B	
			Credo	3B	
			Et incarnatus	1 1/2B	
			Et in Spiritum	2B	
			Sanctus	3B	
			Hosanna I	4 1/2B	
			Hosanna II	6 3/4	
			Agnus Dei I	3B	
			Agnus Dei II	5B	
			Ut re mi fa sol (A.D.II)	1B	XII
			Secunda (A.D.II)	3B	XIII
			Panis quem ego dabo (A.D.II)	3B	XIV
			Ave Maria (A.D.II	1 1/2B	XVI
			Regina coeli (A.D.II)	3B	XX
		Magni-ficat	Quarti toni	1B	XXVII
			Septimi toni	2B	XXVII
		Sequen-tia	In festo pentecostes	3B	XXXII
		Hymne	Jesu nostra redemtio	2B	VIII
	Quart	Messe	Inviolata (A.D.II)	3B	XI
			Repleatur os meum laude		XII
			Credo	2B	
			Et in Spiritum	2B	
			Dies Sanctificatus (A.D.II)	3B	XV
			Sine Nomine (Christe)	1/2B	XVIII
			In illo tempore (A.D.II)	3B	XIX
			Beatus Laurentius	2B	XXIII
		Motette(	solve jubente Deo	1 1/2B	I
		(	Quodcunque ligaveris	1 1, 2B	I
			Benedicta tu	2B	II
		Magni-ficat	Septimi toni	3B	XXVII
			Sabbato Quadragesimae		XXXI
	Unter-quart	Hymne	Vexilla Regis	1B	VIII
			Ut queant laxis	1B	VIII
			Urbs beata Jerusalem	1 1/2B	VIII
			En gratulemur hodie	1B	VIII
			Decus morum, dux minorum	1B	VIII
		Magni-ficat	Tertii toni	2B	XXVII
		Canticum	Benedictus Dominus Deus Israel	2B	XXXI
		Hymne	Tempore quadragesimae	3B	XXXII
	Terz	Messe	Repleatur os meum laude (Sanctus)	1 1/2B	XII
			Sine Nomine		XVIII
			Credo	1/2B	
			Et incarnatus	1 1/2B	

	Unter-terz	Messe	Sine nomine (Et in Spiritum)	1 3/4B	XVIII
	Secunde	Messe	Repleatur os meum laude (Hosanna)	1B	XII
			Sine nomine (Qui tollis)	1 1/4B	XVIII
	Unter-secunde	Messe	Sine nomine (Gloria)	1B	XVIII
	Einklang	Messe	Brevis (A.D.II)	2B	XII
			In te Domine (A.D.II)	3B	XV
			Sine nomine (A.D.II)	3B	XV
			Ave Maria (A.D.)	4B	XV
			O Rex gloriae (A.D.)	3B	XXI
		Magni-ficat	Sexti toni	3B	XXVII
		Hymne	In festo S. Joannis	3B	XXX
		Respon-sorium	Seniores populi	1B	XXXII
in 1	Einklang		Canon a 3 all'unisono	1B	XXX
	Secunde, Terz	Messe	Sacerdotes Domini		XVII
			Kyrie I	1 1/2B,1 1/2B	
			Christe	2B,2B	
			Kyrie II	2B,2B	
			Gloria	2B,2B	
			Qui tollis	2B,2B	
			Credo	1 1/2B,1 1/2B	
			Et unam	2B,2B	
			Sanctus	1 1/2B,1 1/2B	
			Pleni sunt coeli	2B,2B	
			Agnus Dei	1 1/2B,1 1/2B	
	Untersec. U.terz	Messe	Sacerdotes Domini (Hosanna)	3B,3B	XVII
	Quart, Septime	Motet	Pulchra es o Maria	2B,2B	I
	Quart, Oktave	Messe	Repleatur os meum laude	4B,2B	XII
		Motette	Accepit Jesus calicem	1/2B,2B	III
	Quint, U.quart	Motette	Virgo prudentissima	2B,3B	I
			Maria virgo	3B,3B	I
	Quint, Oktave	Messe	Già fù chi m'hebbe cara (Benedictus)	2B,2B	XIX
		Magni-ficat	Quarti toni	3B,1/2B	XXVII
	Quint, U.Oktave	Messe	Primi Toni (A.D.II)	3 1/2B,1/2B	XII
	Quint, None	Messe	Papae Marcelli (A.D.II)	3B,3B	XI
in 1	U.quart, -sept., -dezime		Canon a 4 di quarta in quarta	1/2B,1/2B,1/2B	XXX
	Quint, Septime Undez.	Messe	Sine nomine (A.D.II)	2B,	XI
in 2	Einklang	Messe	Ave Maria (A.D.II)		XV
ropsK wergr)	Einklang	Messe	Repleatur os meum laude	1/2B	XII
gentK	Oktave	Magni-ficat	Sexti toni		XXVII
ebs K	Quint	Magni-ficat	Quinti toni		XXVII

Tabelle II.

Die Kanonmessen.

Titel	Imit.-Intervall	Zeitintervall
Ad coenam Agni providi		
Kyrie I	Unterquint	2B
Kyrie II	Unterquint	3B
Gloria	Quint	3B
Qui tollis	Unterquint	3B
Credo	Unterquint	3B
Et incarnatus	Unterquint	1 1/2B
Et in Spiritum	Unterquint	2B
Sanctus	Unterquint	3B
Hosanna I	Unterquint	4 1/2B
Hosanna II	Unterquint	6 3/4B
Agnus Dei I	Unterquint	3B
Agnus Dei II	Unterquint	5B
Repleatur os meum laude		
Kyrie	Oktave	8SB
Christe	Septime	7SB
Kyrie	Sext	6SB
Gloria)	Quint)	5SB)
Qui tollis)	Quint)	5SB)
Credo)	Quart)	4SB)
Et in Spiritum)	Quart)	4SB)
Sanctus	Terz	3SB
Hosanna	Secunde	2SB
Agnus Dei I	Einklang (Vergröss.)	1SB
Agnus Dei II	Quart, Oktave	4B,2B
Sacerdotes Domini		
Kyrie	Secunde, Terz	
Christe	Secunde, Terz	
Kyrie	Secunde, Terz	
Gloria	Secunde, Terz	
Qui tollis	Secunde, Terz	
Credo	Secunde, Terz	
Et unam	Secunde, Terz	
Sanctus	Secunde, Terz	
Pleni sunt coeli	Secunde, Terz	
Hosanna	Untersec., Unterterz	
Agnus Dei	Secunde, Terz	

Sine nomine (XVIII)

Kyrie	Quint	1/4B
Christe	Quart	1/2B
Kyrie	Unteroktave	3/4B
Gloria	Untersecunda	1B
Qui tollis	Secunde	1 1/4B
Credo	Terz	1 1/2B)
Et incarnatus	Terz	1 1/2B)
Et in Spiritum	Unterterz	1 3/4B
Sanctus	Sext	2B
Hosanna	Untersext	2 1/4B
Agnus Dei I	Unterseptime	2 1/2B
Agnus Dei II	Septime	2 3/4B

Tabelle III.

I. Verzeichnis der in den Messen Palestrinas auftretenden Canones, nach Werktypen geordnet: [1]

Typus	Titel	Band	Vorlage
Kanon	Ad coenam Agni providi	X	Hymne
	Ad Fugam	XI	Keine
	Repleatur os meum	XII	Jacquet (1538)
	Sacerdotes Domini	XVII	Nicht identifiziert
	Sine nomine	XVIII	Keine
Parodie	Virtute Magna	X	Lasson (1532)
	Spem in alium	XII	Jacquet (1539)
	Io mi son giovinetta (Primi Toni)	XII	Ferabosco (1542)
	Missa Secunda	XIII	Nicht identifiziert
	Panis quem ego dabo	XIV	Lupus Hellinck
	Dies Sanctificatus	XV	Eigene Motette
	In te Domine Speravi	XV	Nicht identifiziert
	Je suis desheritée (Sine nomine) Emendemus	XV	Lupus (1533)
	Quem dicunt homines	XVII	Richafort (1532)
	Veni sponsa Christe	XVIII	Eigene Motette
	In illo tempore	XIX	Moulo (1518)
	Gia fù chi m'hebbe cara	XIX	Eigenes Madrigal
	O Rex gloriae	XXI	Eigene Motette
Paraphrase	Inviolata	XI	Sequenz
	De beata Virgine	XI	Messe IX, Credo I
	Jesu nostra	XIII	Hymne
	Ave Maria	XVI	Gebet
	Ave Regina coelorum	XVIII	Antiphon
	Regina coeli	XX	Antiphon
	In minoribus duplicibus	XXIII	Messe IV, Credo IV
	Beatus Laurentius	XXIII	Antiphon
	Pater Noster	XXIV	Gebet
Cantus-Firmus	Ut re mi fa sol la	XII	
	Ave Maria	XV	Nicht identisch
	Panem nostrum	XXIV	Gebet
Frei	Sine nomine	XI	Keine
	Papae Marcelli	XI	Keine
	Brevis	XII	Keine

II. Verzeichnis der in den Motetten Palestrinas auftretenden Canones:

(Solve jubente Deo	I
(Quodcunque ligaveris	I
Pulchra es o Maria virgo	I
Virgo prudentissima	I
Maria Virgo	I
Benedicta tu	II
Cum ortis fuerit	III
Rex pacificus	III
Columna es immobilis	III
Accepit Jesus calicem	III

1) Vgl. G. Reese: Music in the Renaissance, London 1954, S. 470 ff

III. Verzeichnis der in den Hymnen Palestrinas auftretenden Canones: (alle in Band VIII)

Conditur alme siderum
Hostis Herodes impie
Ad preces nostras
Vexilla Regis
Jesu nostra redemptio
Ave maris stella
Ut queant laxis
Aurea luce
Jesu corona virginum
Urbs beata Jerusalem
En gratulemur
Proles de coelo prodiit
Decus morum, dux minorum
In festo S. Joannis
Tempore quadragesimae

IV. Verzeichnis der in den Magnificat Palestrinas auftretenden Canones: (alle in Band XXVII)

Tertii toni)
Quarti toni) 2. Buch Magnificat
Septimi toni)
Quarti toni)
Quarti toni)
Quarti toni)
Quarti toni)
Quarti toni) 3. Buch Magnificat
Quinti toni)
Sexti toni)
Septimi toni)
Sexti toni)

Bibliographie

Ambros, A.	Geschichte der Musik, Bd. IV, Leipzig 1909
Antiphonarium Monasticum secundum traditionem Helveticae congretiones Benedictinae, pars secunda, 1943	
Auda, A.	L'Homme armè de Palestrina, Acta musicologica 1941
Balmer, L.	Orlando di Lassus Motetten, Bern-Leipzig 1938
Bellermann, H.	Der Contrapunkt, Berlin 1877
Bernet-Kempers, K.Ph.	Jacobus Clemens non Papa und seine Motetten, Ausburg 1928
Besseler, H.	Bourdon und Fauxbourdon. Studien zum Ursprung der Niederländischen Musik, Leipzig 1950; Artikel "Chasse" in MGG, Bd.II; Studien zur Musik des Mittelalters, in Archiv für Musikwissenschaft, VIII, 1926
Cherubini, L.	Theorie des Kontrapunkts und der Fuge, Leipzig 1835
Coates, H.	Palestrina, London 1938
Draeseke, F.	Der gebundene Stil, Lehrbuch für Kontrapunkt und Fuge, Hannover 1902
Einstein, A.	The Italian Madrigal, Princeton 1949, Bd. III
Feininger, L.K.J.	Die Frühgeschichte des Kanons bis Josquin, Diss., Heidelberg 1937
Fellerer, K.G.	Palestrina, Regensburg 1930; Die Deklamationsrhythmik in der vokalen Polyphonie des 16. Jahrhunderts, Düsseldorf 1926; Der Palestrinastil und seine Bedeutung in der vokalen Kirchenmusik des 18. Jahrhunderts, Augsburg 1929; Das Credo in Palestrinas Messe "Ecce Sacerdos", in Gedenkschrift für H. Albert, Halle 1928;

	Palestrina und die Polyphonie des 16. Jahrhunderts, in Gregoriusblatt Jg.52;
	Palestrina, Lasso, Gabrieli, in Gregoriusbote 1928; Church Music and the Council of Trent, Musical Quaterly XXXIX, 1953
Fètis, J.	Traitè du Contrepoint et de la Fugue, Bruxelles 1846
Ghisi, F.	Artikel "Caccia" in MGG, Bd. II
Ghislanzoni, A.	Arte e Tecnica della Fuga, Rom 1952
Grabner, H.	Anleitung zur Fugenkomposition, Leipzig 1934
Haberl, F.X.	Synchronistische Tabelle über den Lebensgang und die Werke von G.P. da Palestrina und Orlando di Lasso, in Kirchenmusikalisches Jahrbuch, 1894;
	Vorworte in Palestrina Gesamtausgabe
Haller, M.	Über doppelten und dreifachen Kontrapunkt, in Kirchenmusikalisches Jb, JG. 21;
	Kompositionslehre für polyphonen Kirchengesang, Regensburg 1891;
	Analyse der Missa: "O admirabile commercium" von G.P. da Palestrina, in Kirchenmusikalisches Jb. 1894
Hein, J.	Die Kontrapunktlehre bei den Musiktheoretikern im 17. Jahrhundert, Diss. Köln 1954
Hohn, W.	Der Kontrapunkt Palestrinas und seiner Zeitgenossen, Regensburg 1918
Jeppesen, K.	Der Palestrinastil und die Dissonanz, Leipzig 1925;
	Artikel "Festa" in MGG, Bd.IV
Kistler, C.	Der dreifache und mehrfache Kontrapunkt. Die dreifache und mehrfache Fuge. Kanon, Heilbronn 1904
Klauwell, O.	Die historische Entwicklung des musikalischen Kanons, Diss. Leipzig 1894

Kurthen, W.	Die Gotik des Palestrinastils, in Gregoriusblatt, Jg. 48
Leichtentritt, H.	Die Geschichte der Motette, Leipzig 1908
Marpurg, F.W.	Abhandlung von der Fuge, Leipzig 1806
Mattheson, J.	Der vollkommene Kapellmeister, Hamburg 1739
Merrit, A.T.	Sixteenth Century Polyphony, Cambridge/Mass. 1954
Morley, T.	A Plain and Easy Introduction to Practical Music, hg. von R.A. Harmann, London 1952
Morris, R.O.	Contrapntal Technique in the Sixteenth Century, Oxford 1922
Moser, H.J.	Musik Lexikon, Hamburg 1955
Müller-Blattau, J.	Grundzüge einer Geschichte der Fuge, Kassel 1931
	Artikel "Fuge" in MGG, Bd. IV
Oldroyd, G.	The technique and Spirit of Fuge, London 1948
Palestrina	Gesamtausgabe. (Haberl u.a.) Le Opere Complete (Casimiri)
Pepping, E.	Der polyphone Satz, Berlin 1950
Pfannenstil, E.	Das Geheimnis der Form. Betrachtungen über Palestrinas Melodik, in Musikantengilde 2,5
Piston, W.	Counterpoint, London 1949
Reese, G.	Music in the Renaissance, London 1954
Riemann, H.	Lehrbuch des einfachen, doppelten und imitierenden Kontrapunkts, Leipzig 1914
Richter, E.F.	Lehrbuch der Fuge, Leipzig 1859
Sachs, C.	The Commonwealth of Art
Samson, J.	Palestrina ou la poesie de l'exactitude, Paris 1939. Le symbolisme dans les messes palestrinas, Revue musicale 20, 1939
Schering, A.	Das Symbol in der Musik, hg. von W. Gurlitt, 1941
Schmidt, J.	Die Messen des Clemens non Papa, Diss. Bonn 1926

Schmidt-Görg, J.	Nicolas Gombert, Bonn 1938; Vier Messen aus dem XVI. Jahrhundert über die Motette "Panis quem ego dabo" des Lupus Hellinck in Kirchenmusikalisches JB., Jg. 25
Schmitz, E.	Orlando di Lasso, Leipzig 1915; Palestrina, Leipzig
Serauky, W.	Artikel "Affektenlehre" in MGG, Bd. I
Soderlund, G.F.	Direct Approach to Counterpoint in 16th Century Style, New York 1947
Wagner, P.	Geschichte der Messe, Leipzig 1913
Weinmann, K.	Das Konzil von Trient und die Kirchenmusik, Leipzig 1919
Widmann, W.	Sechsstimmige Messen Palestrinas, in Kirchenmusikal. Jb., 1930/31;
	Motette und Messe "Dies Sanctificatus" von Palestrina, Kirchenmusikalisches Jb., Jg. 21
Wiora, W.	Der mittelalterliche Liedkanon, in Kongreßbericht Lüneburg 1950

L e b e n s l a u f

Ich, Johannes Jacobus Adriaan van der Walt, wurde am 29. Januar 1925 zu Steynsburg in Südafrika geboren. Im Jahre 1931 wurde ich Schüler der Volksschule, 1938 der Paul-Kruger-Schule zu Steynsburg, wo ich im Jahre 1941 die Reifeprüfung ablegte. Von 1942-1943 war ich Student am Normalkollege (Lehrerseminar) in Steynsburg. Nach Erwerb des Diploms für Volksschullehrer gegen Ende des Jahres 1943, trat ich meine erste Lehrerstelle in De Aar an. Von 1945-1947 studierte ich an der Potchefstroomer Universität für H.C.E., wo mir der Grad "Baccalaureus Scientiae" zuerkannt wurde. 1948 wurde ich Lehrer in Springs und Germiston und war später am Südafrikanischen Rundfunk als Programmgestalter tätig. Im April 1949 bekam ich eine Anstellung als Lektor der Musikwissenschaft an der Potchefstroomer Universität für H.C.E. 1950 wurde mir durch die Universität von Südafrika der Grad des "Baccalaureus Musicae" verliehen. 1950 heiratete ich Fräulein E.H. van Eck; aus dieser Ehe gingen zwei Kinder hervor. Ende 1954 erhielt ich den Grad des "Magister Musicae" an der Potchefstroomer Universität. Anschließend kam ich an die Universität zu Köln, um hier mein musikwissenschaftliches Studium fortzusetzen. Ich belegte an der Kölner Universität Vorlesungen und Übungen in Musikwissenschaft bei den Herren Professoren Fellerer, Schneider und Kahl, in Psychologie bei Herrn Professor Undeutsch und in Englisch bei Herrn Professor Papajewski und Frau Privatdozent Dr. Wickert.